BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
VI.

ROMANISCHE ABTEILUNG No. 1.

Guiraut von Bornelh,

der Meister der Trobadors.

1. Die drei Tenzonen nach sämtlichen Handschriften,
2. Drei bisher unbekannte, ihm zugeschriebene Gedichte

herausgegeben

von

Dr. Adolf Kolsen.

BERLIN
C. Vogts Verlag
1894.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
VI.

ROMANISCHE ABTEILUNG No. 1.

Guiraut von Bornelh,
der Meister der Trobadors.

1. Die drei Tenzonen nach sämtlichen Handschriften,
2. Drei bisher unbekannte, ihm zugeschriebene Gedichte

herausgegeben

von

Dr. Adolf Kolsen.

BERLIN
C. Vogts Verlag
1894.

C. Vogts Buchdruckerei, Berlin, Linkstrasse 16.

Herrn Professor Dr. Adolf Tobler

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

Vorbemerkung.

Drei von den der Blüteperiode der altprovenzalischen Poesie angehörenden Trobadors zeichnet Dante in seiner Schrift „De vulg. el.“ 2,2 durch besondere Erwähnung aus: Bertran von Born, den Dichter der „Waffen“, Arnaut Daniel, den Sänger der „Liebe“, und Guiraut von Bornelh, den Lobredner der „Rechtschaffenheit.“ Sie, die sämtlich aus derselben Gegend, dem Bistum Perigord, dem heutigen département de la Dordogne, stammten und um dieselbe Zeit, zumeist im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts, dichteten, gelten noch heute bei den Kennern als die bedeutendsten unter ihren Kunstgenossen; es ist ihnen aber nicht allen die gleiche Aufmerksamkeit zu teil geworden. Bertrans Werke sind, soweit wir sie in einer Anzahl Handschriften überkommen haben, bereits dreimal textkritisch herausgegeben worden, nämlich 1879 und 1892 in Halle von Stimming, sowie 1888 in Toulouse von Thomas, die Dichtungen Arnauts hat Canello 1883 in Halle ediert, und eine neue Ausgabe derselben wird meines Wissens von Chabaneau für die Bibliothèque méridionale vorbereitet; was hingegen den poetischen Nachlass Guirauts anbetrifft, so sind zwar die in Bartschs „Grundriss“ unter Nr. 242 (S. 147—150) nach ihren Anfängen verzeichneten Lieder jetzt sämtlich nach je einer Handschrift oder auch nach mehreren an verschiedenen

[1] Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur von Karl Bartsch, Elberfeld 1872. — Diesem Buche werde ich bei Benennung der Handschriften und Gedichte folgen.

Stellen abgedruckt; einer kritischen auf dem gesamten gegenwärtig zugänglichen handschriftlichen Material beruhenden Bearbeitung derselben hat sich aber noch immer niemand unterzogen. Dies muss um so mehr befremden, als doch gerade Guiraut, der den Ehrgeiz besass, die andern in der Dichtkunst zu überflügeln,[1] und der selbst von seinen Liedern nicht wenig eingenommen war,[2] auch wirklich von je her fast allgemein für den allervorzüglichsten unter den prov. Minnesängern angesehen wurde. Er war zufolge den am Ende des 13. Jahrhunderts verfassten prov. Lebensnachrichten[3] „der beste Trobador unter allen, die vor ihm lebten und nach ihm kamen; deswegen nannten ihn den *Meister der Trobadors* und nennen ihn noch so[4] alle diejenigen, welche sinnreiche, mit Liebe und Weisheit geschmückte Aussprüche verstehen"; der Biograph des Peire von Alvernhe erwähnt, dass Guiraut dem Peire die Krone des Gesanges abgerungen habe, und mehrere Veranstalter von Liedersammlungen räumten Guirauts Gedichten in denselben den ersten Platz ein. In neuerer Zeit behauptet Fauriel, Hist. 2,41: „Quant à Giraud de Borneil, c'est incontestablement, selon moi, malgré ses défauts, le plus distingué des troubadours, celui qui a le plus ennobli le ton de la poésie provençale, qui en a le plus idéalisé le caractère," und Chabaneau hebt Rdlr. 35,383 „la dignité de sa vie, l'élévation de ses sentiments et la perfection de son art" hervor und erachtet ihn für würdig, „Meister" genannt zu werden, trotzdem Dante,[5]

---

[1] 49 IV. *Per que deu esser mos chans Sobre'ls autres trobadors Per vos, domna, qu'ai amada*, B. Lb. 66,30.

[2] 62 III. *a mas bonas chanzos S'ataing rics gazerdos*, Arch. 33, 294, 44.

[3] s. Diez, L. u. W. (nach der 1. Aufl. citiert), S. 129.

[4] Auch Bernart Amoros nennt Guiraut von Bornelh „*lo maestre*"; s. Jb. 11,12.

[5] Fast allgemein wird heute Dantes und Petrarcas diesbezügliche Ansicht missbilligt; vgl. darüber Scartazzinis Anm. in seiner Ausg. von Dantes „Div. comm." 2, 540—542.

Purg. 26, 118—120 und Petrarca, Trionfo d'Amore 4, 40—42 Arnaut Daniel über Guiraut gestellt habe.

Guirauts Werke sind noch immer nicht ediert, obgleich man in den letzten Decennien nicht nur, wie gesagt, Bertrans und Arnauts Werke, sondern auch die mancher minderwertiger Trobadors durch zeitgemässe Ausgaben wieder lesbar gemacht hat.[1] Bei solchem Stande der Dinge könnten Guirauts eigene Worte, die ursprünglich seiner Geliebten galten: 70 VI *Per qe·m par necietatz Q'ieu chant, si no m'en uenia Guizerdos o gratz; Per o, si·lh plazia C'apelles per cortesia Sieus mos cans desamparatz, Aut los m'auria leuatz* Arch. 33,332b heute auch uns eine Mahnung sein, dem vernachlässigten Verdienste wieder einmal zu seinem Rechte zu verhelfen. Jedenfalls wird man den Wunsch nicht unberechtigt finden, nunmehr auch die Dichtungen des Guiraut von Bornelh in einer dem Original nach Möglichkeit nahekommenden Form wiederhergestellt zu sehen und für sie die von ihrem Verfasser[2] selbst so sehr ersehnte Verbreitung aufs neue anzustreben.

Allerdings dürfte, wer Guirauts Gedichte zu edieren unternimmt, bei Ausführung dieser Aufgabe nicht geringe Schwierigkeiten zu bewältigen haben; sagt doch schon der auvergnatische Geistliche Bernart Amoros, der im 13. Jh., also nicht lange nach Guiraut, lebte, *„que truep volgra esser prims e sutils hom qi o pogues tot entendre, specialmen de*

[1] Ein Verzeichnis der von 1848—1892 veranstalteten Sonderausgaben giebt Stimming, Prov. Litt. (in Gröbers Grundriss II b), S. 15 Anm. — Gegenwärtig werden, wie ich höre, des Aimeric von Pegulhan Gedichte durch Naetebus textkritisch bearbeitet, Bonifaci Calvo soll von Pelaez, Raimbaut von Vaqueiras von Crescini und Sordel von de Lollis ediert werden.

[2] Vgl. II 25—28. (Die voranstehenden röm. Zahlen bezeichnen die hier edierten Gedichte, während die nachstehenden die Strophen angeben; die voranstehenden arab. Zahlen stimmen mit den Gedichtnummern in Bartschs Grundriss unter Nr. 242 überein, die nachstehenden deuten die Verse an.)

las chanzos d'en Giraut de Borneil" Jb. 11, 12; Fauriel, Hist. 2,85 nennt Guiraut „celui des troubadours qui est habituellement le plus élevé et le plus difficile à comprendre" und 2,186 „le plus difficile à traduire," und auch Chabaneau Rdlr. 27,159 spricht von den passages „peu clairs ou même fort obscurs," die besonders in den Gedichten des Guiraut von Bornelh begegneten. Wer sich nun darüber wundern oder es gar als eine Vermessenheit auslegen sollte, dass ich, ohne die von Amoros gehegte Furcht *qu'ieu non pejures l'obra* zu teilen, mich anheischig mache, eine Herausgabe der Werke des Guiraut in Angriff zu nehmen, dem möchte ich mir zu bemerken erlauben, dass der hier gemachte Anfang doch verhältnismässig recht unbedeutend ist, und dass erst ein etwaiges Gelingen dieses kleinen Versuches mich zur Fortsetzung des Unternehmens veranlassen könnte. Jedoch hoffe ich, dass schon diese Arbeit keine ganz vergebliche gewesen sein wird, selbst wenn sie nur ein weniges zur Kenntnis des Dichters beigetragen und für ihn und seine Werke einiges Interesse erweckt haben sollte.

Die Anregung zu dieser Schrift ging von Herrn Prof. A. Tobler aus, welcher im Sommer-Semester 1891 seine Schüler wiederholentlich auf die Werke des Guiraut von Bornelh hinwies und mir, als ich im Herbst desselben Jahres in das Berliner Romanische Seminar einzutreten wünschte, das Gedicht *„Si us quer coselh, bel' ami' Alamanda"* nach den sechs zur Zeit im Drucke vorhanden gewesenen Versionen textkritisch zu bearbeiten auftrug. Schon bei der Anfertigung dieser Probearbeit gewann ich den Dichter lieb; ich suchte, soweit der dermalige Zustand der Texte und meine Kenntnis der Sprache dies gestatteten, auch in die übrigen Dichtungen Guirauts einzudringen, und beschloss, zunächst jene Tenzone, nunmehr nach sämtlichen bekannten Handschriften, zugleich mit den übrigen der nämlichen Gattung angehörigen Gedichten, in welchen Guiraut als Unterredner auftritt, herauszugeben. Als ich aber von den-

jenigen in dem prov. Codex von Saragossa enthaltenen, Guiraut zugeschriebenen Liedern, welche Milá y Fontanals Rdlr. 10, 229/30 augenscheinlich mit Liedern aus Bartschs Grundriss nicht hatte identificieren können, Abschriften erhielt und zu meiner Freude sah, dass drei derselben in der That incognita seien, hielt ich es für angebracht, diese zugleich mit den Streitgedichten der Oeffentlichkeit zu übergeben. Dem Besitzer jener Handschrift, dem Herrn Prof. Pablo Gil y Gil, Dekan der philosophischen Fakultät zu Saragossa, fühle ich mich für die grosse Zuvorkommenheit, mit der er mir die Benutzung der betreffenden Stücke ermöglicht hat, zu grossem Danke verpflichtet.[1] Von den sonstigen Manuskripten konnte ich N², den aus Cheltenham in den Besitz der Berliner Kgl. Bibliothek übergegangenen „Codex Phillippicus No. 1910," persönlich einsehen; was die noch ungedruckten Texte aus den in Cheltenham, Florenz, Mailand, Modena und Paris befindlichen Handschriften betrifft, so sah ich mich auf die Benutzung von Kopieen angewiesen, die mir von verschiedenen Seiten bereitwilligst zugestellt wurden. Herr Prof. Appel in Breslau sandte mir 242, 14 D und 69 DR, Herr Michel Deprez, Conservateur du département des manuscripts an der Pariser Bibl. Nat., —22 und 69 K, Rev. T. Fitz Roy Fenwick in Cheltenham —69 N (=Codex Phillippicus 8335), Herr Dr. C. Frati in Modena —22 D, Herr Dr. S. Morpurgo in Florenz —22 Q, 69 Qa, sowie andere hier noch nicht zur Verwendung gelangte Texte und Herr Prof.

[1] Bisher bietet nur die Diss. von M. Kleinert, Vier ungedruckte Pastorellen des Serveri von Gerona, Halle 1890, Texte aus dieser Hds. Wie Canello, A. Daniel S. 84, nenne ich den Codex nach seiner gegenwärtigen Heimat „S[r]", Chab., H. L. 10, 209 bezeichnete ihn mit „Gil," Crescini, Per gli studi romanzi, Padova 1892, S. 46, Anm. 4 mit „h," doch wird letztere Bezeichnung auch für die Hds. Phillips 1910 verwendet, für die ich zur Vermeidung von Irrtümern die gleichfalls durch Canello in Aufnahme gekommene Benennung N² beibehalte.

Pio Rajna in Florenz (infolge gütiger Vermittlung des Herrn Antonio Ceriani, Prefetto della Biblioteca Ambrosiana in Mailand) — 69 G. Allen diesen Herren bin ich für die mir mit so grosser Liebenswürdigkeit geleistete Hilfe herzlich verbunden.

Schliesslich drängt es mich, auch an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, dem Herrn Prof. Adolf Tobler für das mir fortgesetzt bewiesene freundliche Wohlwollen, sowie für die gütige Förderung, die Er dieser Arbeit hat zu teil werden lassen, meinen herzinnigen Dank auszusprechen.

Einleitendes.

Zur Biographie des Guiraut von Bornelh.

Ausser den in Bartschs Grundriss S. 62 angeführten prov. Hdss. A B E I K R a enthalten auch die uns inzwischen bekannt gewordenen N^2 (in Berlin) und S^r (in Saragossa) die Biographie des Guiraut von Bornelh, welche nach einzelnen Hdss. in Raynouards Choix 5, 166, im Parnasse Occitanien S. 123, in Mahns Werken 1, 184, in Brinckmeiers Blumenlese (Halle 1849) S. 74, bei Devic et Vaissete, Histoire de Languedoc 10, 222 in der, unter dem Titel „Biographies des troubadours" auch separat erschienenen, von Chabaneau verfassten Note 38, nach A in den Studj di fil. rom. 3,8 von Pakscher und nach B eb. S. 673 von C. de Lollis, sowie in Mahns Biographieen[1] S. 1 ([2] S. 13) abgedruckt ist. Wiedergegeben ist sie auch von B. Varchi im Ercolano ed. P. dal Rio, Firenze 1846, S. 232, von Brinckmeier, die prov. Troub. (Halle 1844) S. 153 und die prov. Troub. als lyr. und polit. Dichter (Göttingen 1882) S. 61, von Balaguer im 3. Bde. der Historia de los trovadores, von Canello, Arn. Daniel, S. 38—9, von Giovanni Galvani im Novellino provenzale

(Scelta di curiosità letterarie No. 107) S. 12 und von Mary Lafon, Hist. litt. du midi de la France, Paris 1882, S. 94.

Ausführlichere razos zu einigen Gedichten Guirauts stehen nicht nur, wie man bisher annahm (cf. Rdlr. 19,275), in N^2, sondern auch in S^r fol. 60 ff. und zwar in angemessenerer Reihenfolge. Den bei Chabaneau, H. L. 10, 222—3 abgedruckten Erläuterungen

	1	2	3	4	5	6	entsprechen
in N^2	3	4	2	6	5	1	und
in S^r	1	3	4	2	5	6.	

Ueber Guiraut von Bornelh ist bisher an folgenden Stellen gehandelt worden: Nostradamus, Vies des plus célèbres et anciens poètes provensaux S. 145, wozu Crescimbeni, Istoria della volgar poesia 2, 98 u. 226, Chasteuil, Rdlr. 28, 76 und Bartsch, Jb. 13, 49 zu vergleichen wären, Bastero, Crusca provenzale S. 84, Millot, Hist. litt. des troub. 2, 1, Emeric-David in der Hist. litt. de la France 17, 447, Fauriel, Hist. 2, 40. 85. 115. 125. 186, Diez, L. u. W.[1] S. 129 ([2] S. 110) und Restori, Letteratura provenzale, Milano 1891 (Manuali Hoepli CV), S. 66.

Von den Lebensverhältnissen des Dichters eine möglichst erschöpfende Darstellung im Zusammenhang zu geben, dürfte erst nach Rekonstruierung aller seiner Gedichte möglich sein. Da jedoch Guiraut schon in den wenigen hier vorliegenden Texten sich als Mensch, Liebhaber, Freund und Dichter offenbart, so wird vielleicht, was die Besprechung derselben zugleich mit den aus anderen Gedichten herangezogenen Stellen zur Biographie ergeben wird, bereits hinreichen, um das Bild des Dichters wenigstens annähernd gewinnen zu lassen.

Guirauts poetischer Nachlass.

Bartsch zählt im Grundriss unter No. 242, Guiraut von Bornelh, 81 Nummern auf. Von diesen ist 21 identisch mit 20, die auch anderen Trobadors zugeschriebenen Gedichte 3, 7 und 81 gehören, wie Gröber in den Rom.

Studien 2, 598 Anm., 663 und 599 zeigt, Guiraut von Bornelh, 50 ist nach ihm (eb. S. 448) „auf alle Fälle Peire Vidal zu überweisen," für den auch nach O. Schultz „die Briefe des Trobadors R. de Vaqueiras an Bonifaz I." Halle 1893, S. 127, historische Gründe mehr sprechen. Betreffs der Sirventese 38 und 52 (= 16 und 15 der Hds. P) möchte ich den durch ihre Stellung in der Hds. hervorgerufenen Bedenken Gröbers (S. 448) noch solche sachlicher Art hinzufügen. Von Beziehungen Guirauts zu Moruello (I.) und dem Markgrafen (Bonifaz I.) von Monferrat ist uns sonst nichts bekannt; ausserdem würde Guiraut wohl kaum, wie das der Verfasser von 38 in der 2. Tornada thut, irgend jemand um eine Gabe angebettelt noch, wie das bei 52, das mit dem ihm unzweifelhaft gehörigen 51 in Versmass und Reimendungen übereinstimmt, der Fall wäre, sich einer und derselben Melodie zweimal[1] bedient haben. Endlich dürfte der unter 61 verzeichnete Descort, welcher in C R^2 S^{g} dem Guiraut, in R^3 aber dem Guilhem Augier attribuiert ist, eher Guilhem als Guiraut zuzusprechen sein, und zwar aus folgenden Gründen:

1) Die gegen das Ende des Gedichtes genannte *marqueza de Menerba,* wahrscheinlich identisch mit der von R. von Miraval einmal erwähnten Markgräfin von Minerve, in welcher Diez, L. u. W. 383 u. Anm., die Gattin des in einer Urkunde vom Jahre 1201 vorkommenden Vizgrafen Esquiu de Menerba, Chabaneau H. L. 10, 275 Anm. 1—2 die Frau des Guilhem de Menerba erblickt, ist schwerlich von Guiraut als seine Geliebte besungen worden, da sich einerseits in den sicherlich von Guiraut herrührenden Gedichten keine Spur von ihr findet, andererseits aber, was von der geliebten Dame gesagt wird, sich, wie man später sehen wird, alles allein auf die Gascognerin Escaruenha zu beziehen scheint. Dagegen

---

[1] s. darüber auch Maus, Peire Cardenals Strophenbau, S. 51.

könnte jene *marqueza de M.* wohl dieselbe Dame sein, welcher Guilhem Augier den Hof machte. Dieser lebte zu ihrer Zeit und in ihrer Nähe (s. H. L. 10, 355a); ihr Name kommt zwar sonst nirgends in seinen Dichtungen vor, aber ebensowenig findet sich daselbst ein anderer Name der Angebeteten.

2) Der *papagais*, der in der Tornada von 61 angeredet wird, begegnet sonst nirgends bei Guiraut, wohl aber bei Guilhem, z. B. in 205, 2 (MG. 579).

3) Guilhem scheint eine besondere Vorliebe für die Dichtungsart der Descorts gehabt zu haben; finden sich deren doch unter seinen wenigen Gedichten noch zwei, nämlich 205, 3 und 5, während unter den bedeutend zahlreicheren Dichtungen Guirauts Gedichte dieser Gattung sonst nicht anzutreffen sind.

4) 61 VIII zeigt, wie schon Appel ZfrP. 11, 220 bemerkt, gleiches Versmass mit Guilhems 205, 3 II.

Scheiden wir nun aus den 81 bei Bartsch unter No. 242 verzeichneten Gedichten No. 21, 38, 50, 52 und 61 aus, so bleiben noch 76 Nummern übrig, welche als Erzeugnisse Guirauts zu betrachten sind.

Von anderen Gedichten soll nach Bartsch (ZfrP. 7, 590) B. Gr. 29, 11, das in A dem Arnaut Daniel, in D[a] und N[2] aber unserem Dichter zugeschrieben wird, hinter 242, 42 eingereiht werden; jedoch sind Bartschs Gründe hierfür nicht stichhaltig genug. Ueberdies dürfte wohl der *savis hom de letras,* wie die Biographie Guiraut nennt, und der er auch nach 57 VII *Anz me sui totz acordatz Que uiatz Torn a·l mestier de·ls letratz* Arch. 33, 333a, 67, sowie nach 80 IV *sai mais de Cato* B. Chr. 103, 34 gewesen ist, die in Str. VI des Liedes stehenden Worte *Ben conosc ses art d'escriure* u. s. w. (Canello, A. Daniel S. 99) kaum gesagt haben. Dagegen hat Gröber (Rom. Stud. 2, 385) das Lied B. Gr. 323, 1, auf dessen Urheberschaft nach Appel, P. Rogier, S. 97 Guiraut von Bornelh und Peire von

Alvernhe „gleich begründete Ansprüche“ haben, für Guiraut gänzlich gerettet.

Endlich kommen noch die hier edierten Unica aus der Hds. S^r in Betracht; kann man deren Echtheit nicht geradezu beweisen, so wird sich doch auch kein triftiger Grund darbieten, dieselbe in Abrede zu stellen. Rechnen wir sie mit hinzu, so besitzen wir zur Stunde 80 Gedichte des Guiraut von Bornelh.

Die Dichtgattungen.

Betrachtet man jene 80 Gedichte auf die Arten hin, denen sie angehören, so ergiebt sich folgendes:

44 und 46 sind Romanzen (44 genauer eine Pastorelle), 64, in T fol. 86a zugleich mit 4 anderen Liedern fälschlich den Tenzonen eingereiht (cf. Gröber a. a. O., S. 522), ist eine Alba, 80 ein Devinalh, 23, 26, 30, 32, 55, 73, 75, 77 und VI sind allgemein moralische oder moralisch-religiöse Sirventese,[1] denen sich 67 und 323, 1 zugesellen, wenngleich diese sich selbst „Vers“ nennen; 6, das sich auch als „Vers“ bezeichnet, 15, 24 und 41 sind politische Sirventese (Kreuzzugslieder), 56 und 65 persönliche Sirventese (Planh) und 27 ist ein sirventes joglaresc.[2] Von den übrigen sind die sich selbst als Verse gebenden 5, 11, 25, 29, 37, 51 (mit

---

[1] Ueber diese Dichtgattung handelt E. Levy, Guilhem Figueira, Berl. Diss. 1880, S. 15—21 und kommt, Tobler folgend, S. 21 zu dem Schluss: „*Sirventes* heisst Lied eines *sirven*, der im Dienste und Interesse eines Herrn, weiter einer politischen Partei, einer das öffentliche Leben betreffenden Frage singt.“ Vgl. jetzt darüber auch Stimming, Prov. Litt. in Gröbers Grundriss II b, S. 22—24.

[2] Die von Tobler geäusserte, von Witthoeft, Sirventes joglaresc (A. u. A. 88) S. 4 wiederholte Ansicht, der „s. j.“ sei „ein Gedicht, verfasst im Interesse eines Joglar“ wird von O. Schultz LgrP. 1891, Sp. 237 bestritten, dagegen von Jeanroy, Rev. des Pyrénées 1893, S. 14 als diejenige Hypothese, welche die grösste Wahrscheinlichkeit für sich habe, gutgeheissen. J. sieht in den betreffenden Dichtungen „des sortes de lettres de recommandation présentées sous une forme qui les rendait plus piquantes.“

vizio), 58, 59 und 78, sowie 1, 8, 19, 20, 45, 54, 60, 68, 71, 72 und 74 am besten als Verse zu bezeichnen. Kanzonen nennen sich 2, 4, 7, 9, 62 (mit 8 Str.) und 81 (mit nur männl. Reimen); ihnen reihen sich an 10, 12, 13, 16, 17 (8 Str.), 28, 34, 35, 42, 43, 48, 49, 53, 57, 63, 70, 79, V und wohl auch 76, von dem zwar bisher nur die in H befindlichen $2^1/_2$ Str. gedruckt sind, das aber auch in S^r sich findet und, nach dem Citat in Raynouards Lex. rom. 2, 177a zu schliessen, in C wohl vollständiger steht als in H. IV hat nur 4 Strophen und ist daher eine Halbkanzone; 3 und 66 sind Kanzonen in Gesprächsform, und 18, 31, 33, 36, 39, 40 und 47 lassen sich wohl am angemessensten als Sirventes-Kanzonen bezeichnen; 14, 22 und 69 endlich gehören der Dichtungsart der Tenzone zu. Demnach rühren von Guiraut von Bornelh her:

2 Romanzen, 1 Alba, 1 Devinalh, 11 allgemein moral. oder moral.-relig. Sirventese, 4 politische Sirventese, 2 persönliche Sirventese, 1 sirventes joglaresc, 20 Verse, 25 Kanzonen, 1 Halbkanzone, 2 Kanzonen in Gesprächsform, 7 Sirventes-Kanzonen und 3 Tenzonen.

Die 6 zu edierenden Gedichte.

1. Die 3 Tenzonen.

Von dialogischen Gedichten, deren äussere Form derjenigen des prov. Streitgedichtes[1] entspricht, sind 3 auf uns gekommen, in denen Guiraut von Bornelh[2] als Partner auftritt: 242,14 (=287,1), 242,22 (=324,1) und 242,69. Ob dieselben auch ihrem Inhalte nach Tenzonen sind und, wenn

[1] Ueber diese Dichtungsart s. Stimming, Prov. Litt. a. a. O. S. 24, sowie die eb. S. 26 angegebenen Abhdlgn.

[2] In einer von John Rutherford, The Troubadours, their loves and their lyrics, Lond. 1873, S. 49 ins Engl. übers. Tenzone ist nicht, wie es dort heisst, Guiraut von Bornelh, sondern Guiraut Riquier Interlokutor des Guilhem von Mur.

dem so ist, welcher Art dieser Dichtgattung sie angehören, muss die Betrachtung jedes einzelnen von ihnen lehren. Ihre Besprechung wird in derjenigen Reihenfolge stattfinden, in welcher sie wahrscheinlich[1] entstanden sind.

I (242,69).

Dichter und Zofe.

a) Inhalt.[2]

I. Guiraut, heftig erregt darüber, dass seine Geliebte ihm, angeblich wegen seiner Untreue, ihre Gunst entzogen habe, bittet deren Zofe Alamanda um Rat in seiner Bedrängnis.

II. Diese macht ihn darauf aufmerksam, dass er sich, wenn er von ihrer Herrin geliebt werden wolle, vor allem ihren Launen anbequemen müsse.

III. Der Dichter meint, ihm könne nicht angesonnen werden, wozu eine Dienende sich allenfalls verstehen könnte. Befolgte er ihren Rat, so würde er erst recht unglücklich werden.

IV. Nach Alamandas Ansicht werde er durch Demut alles, durch Trotz nichts erreichen. Sie wollte ihm zum Wohlwollen der Geliebten wieder verhelfen, wenn er nicht selbst durch sein Verhalten sie daran hinderte.

V. Guiraut führt dagegen an, er habe, nachdem seine Freundin ihm ohne jeden Grund wiederholentlich nicht Wort gehalten habe, zeigen wollen, dass er sich auch noch anderweitig Liebesgunst erwerben könne. Ueber die Vorwürfe und Zumutungen seiner Ratgeberin ist er derartig erbost, dass er ihr Grobheiten sagt und sie sogar für den Fall, dass sie so zu reden fortfahre, mit Schlägen bedroht: Dame Berenguera hätte ihm besser geraten.

---

[1] s. den Abschnitt: „Datierung der drei Tenzonen."

[2] vgl. Zenker, die prov. Tenzone S. 85.

VI. Die Zofe erklärt ihm, dass er durch Schmähreden die Liebe seiner Freundin doch wahrlich nicht wiedergewinnen werde; glücklich würde er sich schätzen können, wenn es ihrem wiederholten Drängen gelänge, ihre Herrin noch einmal zur Aussöhnung mit ihm zu veranlassen.

VII. Jetzt erst erkennt Guiraut wieder, wie wichtig ihm der Beistand der Zofe sei. Er entschuldigt sich bei ihr wegen der in seiner Erregung begründeten Unhöflichkeit und bittet sie, ihn dadurch, dass sie ihm, gleichsam aus eignem Antriebe, ihre Herrin wieder geneigt mache, vor dem sonst sicheren Untergange zu bewahren.

VIII. Alamanda bedauert, dass sie bisher in seiner Sache noch nichts habe erreichen können. In der That würde sich auch ihre Herrin, nachdem er sich nicht entblödet habe, vor aller Augen einer andern ihr wenig ebenbürtigen Person den Hof zu machen, viel vergeben, wenn sie ihm ihre Gunst wieder bezeugte. Dennoch verspricht die Zofe unter der Bedingung, dass Guiraut von nun an jeden Zank vermeide, ihn zum gewünschten Ziele zu führen.

IX. Der Dichter ersucht Alamanda darauf, die Dame seiner unbedingten Ergebenheit zu versichern.

X. Die Zofe erklärt sich dazu bereit, warnt ihn aber davor, sich die Gunst der Geliebten, wenn er dieselbe wiedererlangt haben würde, aufs neue zu verscherzen.

Inhaltlich ähnlich sind B. Gr. 87,1, 372,4 und das in der Hds. L als conselh bezeichnete Gedicht 409,3.[1]

b) Das Liebesverhältnis des Dichters.

Für das Verständnis des Zwiegesprächs, wie auch für die Biographie des Dichters im allgemeinen ist es von Wichtigkeit, über das Liebesverhältnis Guirauts Genaueres

---

[1] Man vgl. ferner die bei Napolski, Ponz de Capduoill, S. 29, Canello, A. Dan., S. 208, VI, Arg., O. Schultz, die prov. Dichterinnen, S. 34 zu 9—10 und Crescini, Per gli studi romanzi, S. 71 angeführten ähnl. Fälle von Vermittlungen bei den Trobadors.

zu erfahren. „Leider fehlt es an Angaben, um aus ihnen einen Liebesroman zu entwickeln," sagt Diez, L. u. W. 139, im Jahre 1829. Inzwischen sind aber in den Hdss. N^2 und S^r Erläuterungen zu Gedichten Guirauts aufgefunden worden, von denen diejenigen, welche sich auf seine Liebe beziehen, hier Platz finden mögen, um hernach an der Hand der Gedichte Guirauts auf ihre Glaubwürdigkeit geprüft zu werden.

Es sind dies

1. Die razo zu unserem Gedichte *Si·us quer*

und 2. diejenige zu *Ges aisi de.l tot no·m lais*

Nach N^2 sind sie bereits, wenn auch nicht ganz korrekt, viermal gedruckt:

1. von Constans Rdlr. 19, 279 und 276,
2. in dem Bulletin de la société hist. et archéol. du Périgord 11, 170,
3. von Chabaneau H. L. 10. 222/3 und
4. in Chabaneaus Biogr. d. Troub. S. 15.

Nach S^r sind die Erläuterungen noch nirgends wiedergegeben.

Da die beiden Fassungen beträchtlich von einander abweichen, so scheint es am ratsamsten, sie gesondert neben einander mitzuteilen.

N^2 fol. 23.

Guirautz de Bornelh si amava una domna de Gasconha que avia nom n'Alamanda d'Estanc. Mout era prezada domna de sen e de valor e de beutat et ela si sofria los precs e l' entendemen d'en

S^r fol. 60.

Vertatz es qu'en Guirautz de Bornelh amava una domna de Gasconha que era apelada n'Alamanda. Fort era prezada e de sen e de valor e de beutat e sofria los precs d'en

---

4 Hds. de Stanc; 5 Hds. presiada; 8 precs ist in der Hds. verwischt, Hds. entendimen;

2 Hds. Giraut; 7 de fehlt in der Hds.;

Guiraut per lo gran enansamen qu'el li fazia de pretz e d'onor e per las bonas chansos qu'el fazia d'ela, don ela s'en deleitava mout, per qu'ela las entendia be. Lonc temps la preget, et ela com bels ditz e com bels onramens e com belas promisios se defendet da lui cortezamen, que anc no·lh fetz d'amor ni·lh det nula joia mas u sol gan, don el visquet lonc temps gais e joios, e pueis n'ac mantas tristesas, can l'ac perdut; que madomna n'Alamanda, can vi qu'el la preisava fort qu'ela li fezes plazer d'amor, e saup qu'el avia perdut lo gan, ela l'encuzet de·l gan, dizen que mal l'avia gardat, e qu'ela no·lh daria mais nula joia ni plazer no·lh

9 Hds. Girautz; 10 Hds. preç, Chab. (H. L.) dretz (wohl nur ein infolge Umspringens des p entstandener Druckfehler); 12 don] Hds. ond; 13 die letzte Silbe von deleitava ist in der Hds. verwischt; 14 Hds. entednia; 18 da] Chabaneau: de (doch s. Diez, Gramm. 2, S. 36); Hds. corteizamen; 21 sol] Hds. son; 26 Hds. preissava; 29 l'encuzet] Hds. s'en cuszet, Constans und Chab. s'en corozet; 30 Hds. digan; 31 mais fehlt Const. u. Chab.;

Guiraut per lo gran esenhamen qu'el li fazia e per los bos chantars qu'el fazia de lei, don ela se delechava fort per so com be los entendia, e ilh se defendet da lui ab paraulas e ab promesas mout cortezamen, que anc no ac da lei mas u sol gan, don el visquet lonc temps joios, mas pois n'ac gran tristesa e dolor, car el lo perdet. E can madon'Alamanda o saup, ela lo blasmet e repres fort de·l gan, dizen que mal l'avia gardat, e que mais no li daria alcu joi ni esper da lei alcun

12 don] Hds. on; 14 Hds. come; 32 Hds. niu espers;

Anm. zu N² 15—17. Ueb. d. Vorkommen d. Präp. com im Prov. s. Diez Gramm. 2, 482.

Anm. zu N² 26. preisar steht nicht im Lex. Rom. Es entspr. d. frz. Vb. presser, das Littré v. 13. Jh. an nachw., wie hier verw. in folgd. Beisp. aus d. 15. Jh.: Et les pressoit fort qu'ils lui voulussent donner . . . Comm. 3,3.

faria mais d'amor e que so qu'ela li avia promes li desmandava, qu'ela vezia be qu'el era fort lonh eisitz de sa comanda. Can Guirautz auzi la novela ochaizon e·l comjat que la domna li dava, mout fo dolens e tritz e venc s'en ad una donsela qu'el'avia, que avia nom Alamanda si com la domna. La donsela si era mout savia e corteza e sabia trobar ben et entendre; e Guirautz si·lh dis so que la domna li avia dit, e demandet li coselh a la donsela que el devia far, e dis:

„Si·us quer coselh, bel' ami' Alamanda."

(N^2 fol. 20.) Guirautz de Bornelh si avia amada una domna de Gasconha que avia nom n'Alamanda d'Estanc, et ela li avia fait

endrech d'amor e que tot so qu'ela li avia promes li desmandava, car be vezia que trop s'era lonhatz da so comandamen. E can Guirautz auzic lo comjat, el fo fort dolens e iratz e venc s'en a una donsela que era apelada Alamanda atresi com sa domna. Aquesta donsela era fort corteza e savia e sabia be trobar e entendre e sabia letras. E li contet so que sa domna li avia dich e li demandet coselh en u sieu chantar qui (es escritz en aquest libre e) comensa aisi:

„Si·us quer coselh, bel' ami' Alamanda . . . sui iratz"

En Guirautz no poc far ne dir tan qu'el pogues tornar en la grasia de madon' Alamanda, car ela era mout felona vas lui per so qu'ela

---

37 Hds. sua; 38 das o am Anfang von ocheizon ist in der Hds. verlöscht; 41 Hds. ven; 49 Constans: don[c]ella; die Hds. schreibt aber selbst deutlich doncella; 57 Hds. de stancs (vgl. Equicola, Libro di Natura d'amore, Venegia 1554, p. 330 „Nolanna di Stanes di Guascogna"); 58 Hds. faich, Const. faits, Chab. faitz;

47 Hds. letra; 53 In der Hds. steht hier die ganze I. Str.; 54 Hds. Giraut;

plazers, et avenc si qu'ela si penset que sa valors avia trop deisendut, car avia so qu'el volc, volgut; e si·lh det comjat e·lh estrais s'amor per

tal don ela fo mout blasmada, car el era om desmezuratz e malvatz. Don Guirautz de Bornelh remas tritz e dolens (N^2 fol. 22) longa sazo per lo dan de si e per lo blasme qu'elh' avia, que no si covenia qu'ela·n fezes son amador.

si volia partir da lui, don ela li trobet l'ochaizo de·l gan. Don Guirautz, si tot li fo greu, s'en partic e sapchatz que madon'Alamanda no li det comjat sol per lo gan, si tot en trobet ochaizo, car ilh o fes per so que pres per so drut tal don ela fo fort blasmada, car el era om fort malvatz e crois. Don Guirautz de Bornelh remas mout tritz e dolens longa sazo per lo dan de si e per lo blasme de lei, car ilh avia fach amador de tal qui no·lh covenia.

---

69 car steht in der Hds.; Const. u. Chab. schreiben aber dafür con.

63 Hds. sapratz; 70 Hds. Giraut; 72 Hds. moutz; 76 Hds. di tal.

Dass die prov. Erläuterungen zu den Trobadorliedern in der Regel recht unzuverlässig und daher nur mit grosser Vorsicht zu benutzen seien, sagt u. a. Jeanroy in den Annales du Midi 2, 442. Auch die hier mitgeteilten Stücke, welche sich einerseits an Guirauts Gedichte derartig anlehnen, dass sie wörtliche Anklänge an dieselben aufweisen[1], andrerseits aber Angaben enthalten, welche in den Werken des Dichters keine Stütze finden, werden mehrfacher Berichtigung und Ergänzung bedürfen.

---

[1] Die Worte *desmandava* (Z. 35) in N^2 u. S^r, *fort lonh eisitz de sa comanda* (Z. 36) und *estrais s'amor* (Z. 63) in N^2 erinnern lebhaft an I 4—5.

Die Nachricht, dass Guiraut von Bornelh eine Gascognerin Alamanda d'Estanc geliebt und besungen habe, steht im Widerspruch zu Guirauts Worten in 44 IX: *Toza, n'Escaruenh'es guitz De pretz, que·m det companhieira Cortez' e fin' amairitz* M W. 1,200.

Diese Verse sind nicht etwa dahin aufzufassen, dass Escaruenha den Dichter zur Tugend angeleitet habe, indem sie ihm eine höfische Gefährtin und echte Liebende verschaffte. Guiraut liess sich nämlich seine Geliebte von niemand zuweisen, sondern lernte sie zufällig kennen: 13 I—II *E quant estei en aquels bels jardis, Lai m'aparec la bella Flors de lis E pres mos huels e sazic mon coratge Si que anc pueis remembransa ni sen Non aic mas quant de lieys en cui m'enten. Ilh es selha per cui ieu chant e plor* [1] MW. 1, 184 und 20 VI *a l'issen d'us ortz Mi mostret una sortz Q'ieu fos a liei comans Qe·m det sas mans ses gans, Don s'onret mos manteus E mos aneus; Puois qan fui d'aqui sors, Tornei uas liei de cors, C'ab bos precs mi retrais Mains bens, qe puois m'estrais, E·m dis: Amicx, ben siaz e celatz* (l. *ecelatz* = *encelatz*), *Que ia per mi non seretz galiatz* Arch. 51, 6a. Vielmehr wird anzunehmen sein, dass Guiraut, nachdem er seine Dame in Str. III u. IV desselben Gedichtes eine *fals' abetairitz, volatieira* und *camiairitz* genannt und in Str. III die Aeusserung gethan hat: *De bon'ami' ai nescieira Que fos fin' e vertadieira,* nun plötzlich deshalb Reue empfindet; er fühlt, dass er trotz der von ihr erlittenen Unbilden doch keine andere als sie werde lieben können, und will die ihr soeben zugefügten Beleidigungen wieder gut machen, indem er gleichzeitig der Hirtin jede Hoffnung auf Erfüllung ihrer Wünsche benimmt. Jene Worte werden also wohl bedeuten: Esc. ist Führerin des Wertes, denn sie gab mir (nämlich

---

[1] Diese Verse mögen Castelvetro vorgeschwebt haben, als er in den Considerazioni 193 die ähnliches besagenden Verse des Arnaut Daniel dem Guiraut v. Bornelh zuwies (s. Canello, A. D. zu XV 9).

in sich) eine höfische Gefährtin und echte Liebende; als sie mich wahrhaft liebte, hat sie mich zur Tugend angehalten, noch jetzt ist ihr Einfluss in mir wirksam (daher *es guitz de pretz*) und zwar, wie der nächste Vers *Per que·l mal(s) me fug a tieira* zeigt, derartig, dass das Uebel mich gänzlich flieht, dass also Guiraut in den Stand gesetzt ist, allen schlimmen Verlockungen zu widerstehen. Azaïs, Les troub. de Béz. S. 84 und Cornicelius *So fo e·l temps* S. 99 entnehmen auch diesen Versen jedenfalls die Thatsache, auf die es uns allein hier ankommt, dass Escaruenha Guirauts Geliebte war; ersterer findet, dass der Dichter sich abwende, „en prononçant le nom de sa dame", letzterer sagt, der Gedanke an Escaruenha mache Guiraut von Bornelh für das zudringliche Entgegenkommen einer Hirtin unempfänglich.

Die von Cornicelius aus R. Vidals Novelle *Abrils issi' e mays intrava,* B. Dkm. 169,17 erwähnte *Ma dona n'Escarronha* ist nach Bartschs Anm. zu dieser Stelle (B. Dkm. S. 332) „ohne Zweifel dieselbe Dame,. die Arnaut von Marsan in seinem *ensenhamen de la donzela* rühmt." A. von Marsan nennt die Escaruenha dort (B. Lb. 139,41) „*La gensor de* ***Gascuenha***"; hinsichtlich ihrer Heimat stände also nichts im Wege, in jener Escaruenha auch die Freundin Guirauts zu sehen, welche nicht nur nach der *razo* aus der Gascogne stammte, sondern auch nach den wohl als Wortspiel aufzufassenden Worten des Dichters selbst: 4 VII *Lai on pretz floris e grana, Volgra trobar qui·m portes Mo sonet e no mudes A mon ioy (Joy?) e non disses Que·m cuges* ***engasconir*** MG. 198.

Was die Person der bei R. Vidal vorkommenden Escaruenha betrifft, so vermutet O. Schultz ZfrP. 12, 544, sie sei identisch mit Escaronha, der Gemahlin des Bernard Jourdain, Herrn von l'Isle-Jourdain, der vor 1189 starb. Auch diese Dame würde die von Guiraut gefeierte Escaruenha sein können. Sie ist etwa 1125 geboren — ihr und Bernard Jourdains Sohn Jourdain machte schon 1161 selbständig Schenkungen

an das von seinem Vater 1143 errichtete Kloster (s. H. L. 6, 10) — und überlebte ihren gegen 1189 gestorbenen Gatten (s. H. L. 6, 143). Guiraut, der, nach den höhnischen Bemerkungen, welche der von ihm übertroffene Peire von Alvernhe in seinem vor 1173[1] entstandenen Schmähgedichte über ihn macht, zu schliessen, gegen 1170 schon einen gewissen Ruf als Dichter erlangt hatte, hat etwa 1165 zu dichten begonnen. Unsere bei der Datierung der drei Tenzonen anzustellende Berechnung wird für den ernsten Bruch mit der Geliebten annähernd das Jahr 1168 ergeben. Ist das richtig, so mag Lied 5, in welchem sich das Liebesleid des Dichters bereits ankündigt — 5 VI *Que per us prims entendedors Me tol paors E frevoltatz, Quar no cug esser ben amatz, Mans gabs, mans ditz, mans fagz ginhos, Per que fora bautz e joios* MW. 1, 190 —, im Jahre 1167 und, da er 5 gemäss Str. II *E per o ben a mais d'un an Qu'om me pregava qu'ieu cantes* (eb. 189) über ein Jahr nach Beginn seiner Dichterlaufbahn gedichtet hat, Lied 13, das nach seinem Inhalte zu den ersten poetischen Erzeugnissen Guirauts gehört, im Jahre 1165 entstanden sein. Allerdings scheint Guiraut jünger als Escaruenha gewesen zu sein. In La Combes Dict. de vieux langage françois, Supplém. Paris 1767 S. XVIII findet sich über einem „Guiraut de Berneth (so!), l'un des plus anciens Poëtes" betreffenden Artikel Lacurnes die Zahl 1138. Diese Zahl könnte vielleicht das Geburtsjahr des Dichters bezeichnen; Guiraut wäre dann freilich erst mit etwa 27 Jahren Trobador geworden, was jedoch damit im Einklang stände, dass er ja, wie das obige Citat aus 5 II lehrt, nicht aus eigenem Antriebe, sondern erst auf das Ersuchen andrer hin sich dem Versemachen zuwandte; er hätte dann aber auch bereits in dem von uns vor 1173[2], etwa auf 1170 anzusetzenden Liede 17, Str. II sagen können: *A (Ai* Hds.A)! *Tantas*

[1] s. Appel, Peire Rogier S. 10.
[2] s. den Abschnitt c 5 der Besprechung der Tenzone II.

uetz m'a trag nescis parlars Joy d'entre·ls mans, per qu'esdevenh liars MG. 216, denn zu ungefähr 32 Jahren konnten sich wohl die ersten grauen Haare bei ihm schon eingestellt haben.

Ausser dem Namen Escaruenha, der nur an der bekannten Stelle vorkommt, finden auch die Verstecknamen *Senher* (43 IV V, 63 III, 78 IV, 79 III), *Bels Senher* (1 IV, 5 I, 29 VI, 45 VIII, 47 VII, 78 I), *Segurs* (43 V, 53 I, 79 III), *Flors de lis* (13 I) und vielleicht auch *Jois* (4 VII) bei Guiraut zur Bezeichnung der Angebeteten Verwendung. Alle diese Namen bezeichnen jedoch höchst wahrscheinlich eine und dieselbe Person; dies geht nicht nur aus den sich immer gleich bleibenden Aeusserungen des Dichters über seine Geliebte hervor, sondern auch daraus, dass er immer wieder versichert, nur diese eine Dame allein wahr zu lieben (s. die Anm. zu IV 21/3) und keine ausser ihr zu besingen: 31 IV *Q'ieu non chantera Per autra ni cridera Salutz ni mans, Ma d'aqesta serai comans; Tant uuoill sa seignoria* Arch. 51, 14b u. 35 VI *E ses donna serai tant quant uiu sia* (l. *uiuria?*); *Si uos non ai, e q'ieu ses donna sia* MG. 837, auch niemals vor ihr einer anderen gehuldigt zu haben: 35 I *Gen m'estaua e suau e en paz Lo iorn c'amor(s) entret en mon corage; Qu'eu non amaua ni non era amatz Ni·m sentia d'amor mal ni dampnage. Ara non sai q'i s'es ni s'e(n)deue, Q'eu am cella qe il no m'ama re* MG. 837.

Woher kommt es denn nun aber, dass der Verfasser der *razo* die Geliebte des Dichters gerade Alamanda heissen und dass die Redaktion N² dieselbe aus Estanc sein lässt?

Zunächst ist wohl aus dem Umstande, dass die Pastorelle, welche den Namen „Escaruenha“ enthält, nur in 3 Hdss., C, R und Sᶠ, auf uns gekommen ist, zu schliessen, dass sie wenig verbreitet und daher auch dem Verfasser der *razo* oder seinen Gewährsmännern unbekannt war. Zwar ist das Gedicht zufolge der Str. III *Qu' eras me soi departitz D'una fals' abetairitz, Que·m fa camiar ma carrieira; E fora·m capdels e guitz, Si no fos tan volatieira* M. W. 1,

199 bald nach dem Bruche mit der Geliebten gedichtet; es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass Guiraut es erst, als er nichts mehr zu erhoffen, also auch nichts mehr zu verlieren hatte, bekannt gegeben habe; denn abgesehen davon, dass er den von Jeanroy, Orig. de la poésie lyr. en France, S. 34 gekennzeichneten Zweck, seiner Dame seine unerschütterliche Treue und so seine heisse Liebe zu beweisen, durch ein an Beschimpfungen der Freundin reiches Gedicht nicht hätte erreichen können, würde er sich wohl auch gehütet haben, sich durch das Schlimmste, dessen sich ein Liebhaber schuldig machen konnte, nämlich durch Preisgabe des Namens der Angebeteten, deren Liebe auf immer zu verscherzen. Hatte sie ihn doch dringend um Verschwiegenheit gebeten (s. 20 VI, cit. S. 22) und so sehr zur Geheimhaltung ihres Namens verpflichtet, dass er es lange nicht wagte, einen Boten an sie zu schicken:

11 V *Ben lo·i volria mandar, Si trobava messatgier: Mas si·n fas autrui parlier, Jeu tem qu'ella·m n'ochaizo; Quar non es ensenhamens Qu'om ja fass' autrui parlar D'aisso que sols vol celar* MW. 1, 196. Vor allem, sagt er selbst, müsse ein treuer Liebhaber diskret sein: 71 V *Sel es drutz truanz Que non es celanz Sa dompna ni se* Arch. 34,399a, und eher würde er sterben wollen, als irgend jemand über seine Dame näheren Aufschluss geben: 13 IV *Ja non* (l. *no·n*) *laissetz per mi ni per amor, Fals lauzengier[s] complit[z] de malvestat, E demandatz cui ni quals es l'onor* (l. *es qu'onor* oder *qual eu o.?*[1]), *S'es loing o pres, qu'aisso·us ai ben emblat; Qu'ans fos ieu mortz qu'en aital mot falhis* MW. 1, 185.

[1] Diez, L. u. W. S. 135 übersetzt: „und fragt, wem und wie beschaffen die Ehre sei, ob nah oder fern"; das gäbe keinen rechten Sinn, abgesehen davon, dass bei Guiraut das Wort *onor* seines flexivischen s dann nicht entraten könnte. Aehnlich wie Diez, übersetzt Porenbowicz, Antologia prowansalska, Warszawa 1889 S. 98 ins Polnische, und auch bei Kannegiesser, Ged. d. Troub., Tübingen 1852 S. 130 lautet die Stelle „und fraget, wie es sich verhalte mit der Ehre nah und weit".

Seine vertrautesten Freunde, selbst Sobretotz[1], sollten in dieser Hinsicht nichts von ihm erfahren: 5 V und VIII *E lonh me de mos plus privatz, Tan dubti que locs e sazos M'embles qual que mot perilhos . . . Quascus si gart, si com ieu fatz, Tan be, Sobretotz, que neis vos No sabetz quals es ma rasos* MW. 1, 190/1; 47 V versichert er: *Mas ieu'm sui ben gardatz Que no'n sia encolpatz; Qe non es uius ni natz Cui anc en fos priuatz* Arch. 33, 314b 77 und bittet die Geliebte in 31 VI um die Erlaubnis, nur éinem Freunde sich anvertrauen zu dürfen: *Mas preiar uolgra, si'l plagues, Lieis per cui sui en ioi tornatz, Que fos nostra bona amistatz Per un amic saubuda; Qe plus n'er car tenguda, Car ien Dirai souen So don no m'alegrera, Mentre que sols estera. C'onors es grans E iois, qan troba fis amans Ab cui solatz e ria; Que qui no pot qec dia Dir a s'amia son talan, Couen q'aia per cui lo'ill man* Arch. 51, 14—15.

In 28 II sagt Guiraut: *E dirai qui es ni don? Non ieu, que leugieiramen Faill e mespren Qui's fai ianglos A sazos* Arch. 33, 330a, 14.

Gedicht 28 ist sicherlich viele Jahre nach der Pastorelle und nach dem Bruche mit der Geliebten, d. h. nach 1168 (s. S. 24) entstanden, allem Anscheine nach erst 1189, als Guiraut im Begriffe stand, mit König Richard und vielleicht auch, wie er wohl hoffte, mit König Alfons in den 3. Kreuzzug zu ziehen; dies zeigt, ausser dem noch nicht recht herzustellenden Geleit, die Str. VI *E port presen A'l rei n'Amfos De mos sos; C'autra manentia Non ai mas de dir Q'ieu l'esper ofrir Mas; car es pros E mante Pretz, mi coue Q'ieu l'est ia aclis, S'er[a] outramaris* Arch. 33, 331, 72.

---

[1] „Sobretotz" ist also nicht, wie z. B. Balaguer, Hist. de los trov. III 268 u. 274 („su amada" „Sobretodas") meint, ein Versteckname für die Geliebte, sondern bezeichnet den Freund des Dichters, der nach der *razo* (H. L. 10, 223a u. Anm. 3) Ramons Bernartz de Rovigna gewesen sein soll.

Wie hätte Guiraut in der Str. II dieses Gedichtes die oben citierten Worte sagen können, wenn die den Namen der Geliebten nennende Pastorelle damals schon bekannt gewesen wäre? Hat aber der Dichter zur Verbreitung des Ged. 44 (der Past.) nicht nur nichts beigetragen, sondern sie selbst verhindert, so erklärt es sich, dass dasselbe auch unter den zur Abfassung der Erläuterungen vorliegenden Liedern fehlen konnte. Vielleicht hatte aber der Verfertiger der *razo* eine Redaktion des Liedes vor Augen, welcher die Tornadas fehlten, wie ja sehr häufig Gedichte ohne die Geleite vorgetragen und aufgeschrieben wurden; dann hätte der in der 1. Torn. stehende Name der Escaruenha auch so ihm leicht entgehen können. Schliesslich ist es auch möglich, dass er das Gedicht unverkürzt besass und den Namen übersah; denn flüchtig scheint er bei der Niederschrift der Mitteilungen verfahren zu sein. So stimmt die 6. *razo* (H. L. 10, 223 b) wenig mit den durch das betreffende Gedicht (55) selbst gegebenen Thatsachen überein. Die Beraubung seines Hauses durch den Vizgrafen Gui von Limoges sollte den Dichter zu dieser Dichtung veranlasst haben, und doch scheint mir aus Str. VIII gerade hervorzugehen, dass sein Haus von den Uebelthätern verschont worden ist: *D'aitan me puesc vanar Qu'anc mos ostaus petitz No fon d'els envazitz* MW. 1, 203, und wenn es in der Erläuterung heisst *el se volc penar de recobrar solatz e joi e pretz e si fetz aquesta chanson que diz: Per solatz reveillar,* so ist auch das, genau genommen, nicht richtig, denn der Dichter sagt in Str. I: *Per solatz revelhar, Quar es trop endormitz, E per pretz, qu'es fayditz, Aculhir e tornar, Mi cuyei trebalhar; Mas er m'en sui giquitz, Per so quar sui falhitz, Quar non es d'acabar* MW. 1, 201.

Kannte nun der Urheber der *razo* den Namen Escaruenha als den der Geliebten Guirauts nicht, was bewog ihn dann, sie Alamanda zu nennen? Der Name Alamanda ist mir in Guirauts Gedichten nur einmal begegnet und zwar in der Anfangszeile des Gedichtes, um das es sich

hier handelt. Hier mögen dann auch die Worte *bel' ami' Alamanda* zu Missverständnissen Anlass gegeben haben. Das Lied ist uns in 14 Hdss. erhalten, auch seine Melodie findet sich noch in der Hds. R.; sicherlich ist es sehr bekannt gewesen und viel gesungen worden, sonst hätte Bertran von Born, als er es nachahmte, nicht sagen können, er dichte *e·l son de n'Alamanda* (ed. Stimming, 13, 25, ed. Thomas, Poésies pol. IV 25, S. 18). Wie nun Thomas im Glossar S. 163 diese Alamanda, die doch die Zofe der Geliebten Guirauts war, als *dame célébrée par Guiraut de Borneilh* bezeichnet, so hat auch der Schreiber der Hds. V oder sein Vorgänger die Dienerin als Guirauts Dame angesehen (s. die Varia lectio zu I 49 und 50) und mit ihm sicherlich viele, welche sich entweder selbst durch die Art, wie Guiraut die Alamanda anredete, dazu hatten verleiten lassen oder solchen, die dazu bereits verleitet waren, darin Glauben schenkten. So konnte wohl allmählich die Meinung Platz greifen, dass des Dichters Freundin Alamanda geheissen habe; diese Nachricht übernahm dann der Verfasser der *razo*, der gewiss den Wunsch hatte, über diejenige Person, welche in den Gedichten des „Meisters" die Hauptrolle spielt, näheres zu berichten, aus Mangel an anderen sichereren Mitteilungen und schrieb darauf von der Zofe, sie habe Alamanda geheissen „ebenso wie die *domna*".

Die Bemerkung, die Dame Guirauts sei aus Estanc gewesen, lässt sich durch die Gedichte nicht belegen; da sie sich in S^g nicht findet, der Schreiber dieser Hds. sie aber bei ihrer Wichtigkeit wohl kaum fortgelassen hätte, so scheint sie im Original der Erläuterungen nicht gestanden zu haben. Vielleicht hat sie später jemand hinzugefügt, der etwa die Worte *de joi m'estanc* in 59 I oder *pens de vos en estans* in 59 V in verderbter Fassung vor sich hatte und missverstand, indem er darin die engere Heimat der Gascognerin, das ebenso wie l'Isle-Jourdain im heutigen Dep. Gers gelegene Estanc, zu erkennen glaubte. — Mög-

lich wäre es allerdings auch, dass die Familie der Escaruenha in dem nahen Estanc ebenfalls Besitzungen hatte und man die Dame Guirauts deshalb als aus Estanc stammend bezeichnete.

Hinsichtlich der Schilderung der Geliebten stimmt die *razo* mit den eigenen Angaben des Dichters überein. So wird *lo sens e·l pretz e la beutatz* derselben in 25 III, wie auch sonst häufig, gepriesen; ganz besonders wird aber ihr geistreiches Wesen an verschiedenen Stellen gewürdigt: 12 IV V *Mout es grans la proez' e·l sens Qu'il a, que fis sabers l'adutz . . . . Sobre totz bos ensenhamens Aitan fort es sos pretz crezutz E·l sieus sens per melhor tengutz, Ni ja no l'en er fag(s) contens; Qu'ilh a puiatz Los aussors gratz, Qu'a·l[h]s pus senatz Es, so sapchatz, Greus la meitatz A retraire* MW. 1, 195, ferner 2 IV *Fis serai ses tot iauzimen E gais per lo mal[re]traire, Entro·m uoilla refaire Ma dompna chausida, Francha et eissernida, De bella paria, Ab cui estai Jois ab cor gai, Enseignamens Ab pretz uerai, Sens e cortezia* Arch. 51,25b und 66 IV *Quo·l* (l. *Que·l*) *sieu(s) bel(s) cors avinens Es assazats e manens De tots bos ensenhamens E de cortezia* MW. 1, 200.

Der Versprechungen, die sie ihm machte, thut Guiraut vielfach Erwähnung; hier seien nur angeführt 1 IV V: *Per o, si sos ditz averes Mos Bels Senhers, l'ira e l'esmais, Qu'ieu n'ai sofert, mi fora jais E forsa e valors e socors; E deuria s'en plus coitar, Car no·n deman ni·n vuelh d'alhors. E s'ieu de far Li fos avars, Don m'agues mandat ni somos, Assatz l'aportera razos Que ja covens no m'atendes; Mas s'ieu li sui verais, penses Si·s tanh que·s volva ni·s biais* MW. 1,188 und 53 IV *Membre·il cum m'afizet un ser A·l sieu maner So don me sui puois conortatz, E, s'aisi·l platz, Per l'amistat, q'ieu·l tenc, li iur Q'ieu de ben amar non peiur* Arch. 33,321b. Ausser dem in der *razo* genannten Handschuh erhielt er von der Geliebten auch einen Kuss(?): 17 VI *E·l bes qe·t fetz — si n'eras e·l fuoc ars, Poz lo·ill grazir? — fo doncs mas us baisars?* Arch. 51,5b und einen Ring: 60 III *Bona dompna,*

lo uostr' aneus, Que·m detz, mi fai tant de socors Q'en lui refraigni mas dolors, Qan lo remir, e torn plus leus C'us estorneus, Puois sui per lui aissi ausatz Que non cuidetz lanssa ni dartz M'espaven ni aciers ni fers Arch. 51,19 b. Wie der Besitz des Handschuhs, der allgemein als Liebespfand galt (vgl. 46 V *Qu'ieu vi que per un guan, Si lor fos enviatz, Se mesclav' us barnatz, Que durava tot l'an* MW. 1, 207 und 40 IV V *Ben uolgra·l conogues, Anz c'ab lui s'agazaill Ni·l don gans ni fermaill . . . e fo sazos Que per un gan Er'hom bautz e ioios* Arch. 33, 318b 67; 319a 88), den Dichter glücklich gemacht hatte — s. 42 IV *Mas per o l'autr'an, Qan perdiei mon gan, M'anaua chantan Mieilhs e plus ades, E si m'en canges, Jeu fora encolpatz, Qar le* (l. *lo*) *dos ni·l gratz No m'era vedatz* MG. 847 —, so beklagt er den Verlust desselben als die Hauptursache seines Liebeskummers: 33 V *E·m fez lomar* (l. *loinar*), *Tan mi promes De clams e d'iras e de plaingz, Si com auetz auzit comtar; Qu[i]e·m solia d'un gan clamar, Qe·m fon de gran damnatge guitz; E pueis la mal'abeitaritz Camiet me datz* Arch. 34,398a und 79 III: *Ua, qe fort bon anar as A·l meu semblan, E per o membre·t de·l gan, Don mos Segurs Fetz auol bragaigna* (l.*bargaigna*), *Qe·l seus rics pretz sobeiras N'es tornatz fragilz e uas E d'auol paruenza, Per q'es mort'e descazuda, Si·l cors flacs en ferm no·s muda* Arch. 34,400a.

Die Gründe, welche den Bruch veranlasst haben, sind durch die *razo* im ganzen richtig dargelegt; auch da wird ja schon angedeutet, dass der Verlust des Handschuhes der Dame nur einen willkommenen Anlass gegeben habe, ihre bereits eine Zeitlang gehegte Absicht, sich von Guiraut loszusagen, zu verwirklichen. Was sie bewog, das Verhältnis mit Guiraut zu lösen, war zunächst seine vermeintliche Untreue, die sie ihm in I 4. 59 u. 60 vorwirft. Guiraut giebt allerdings in I 36 u. 37 zu, andere Freundschaften angeknüpft zu haben, dies aber nur vorübergehend und zum Schein, lediglich in der Absicht, seine Geliebte eifersüchtig

zu machen; im übrigen aber beteuert er fortwährend seine Unschuld und versichert seine Dame seiner unverbrüchlichen Treue (s. d. Anm. zu IV 21—23). Sodann scheint er ihr durch seine Leidenschaftlichkeit und Zudringlichkeit lästig geworden zu sein; dies zeigt sich 4 II: *Peccatz la·m fetz encobir* MG. 198, sowie 29 IV: *Mas l'orgoil, S'eu[e] sobredeman, Abais l'avinenz cors gentils Ab merce* Rdlr. 25, 210, geht aber auch aus seiner diesbezüglichen Reue, seinem Versprechen, von nun an genügsamer und anspruchsloser sein zu wollen, und seiner gänzlichen Unterwerfung unter ihren Willen hervor: 29 VI u. VII *Q'era·m toil De mal e d'engan E serai ferms amics humils, . . . mais no voil qe·m bais Mos bels Segniers, si·l(s) fiz plaz[i]ers Loc(s) non demandav'e lezers. E qui·l n'er primers drogomanz Qe·m toil d'autr'amista(t) e·m lais, Cresca·l benanans'e poders, Q'eu non voil baisars ni jazers* Rdlr. 25, 210 f. + 33, 216; 36 II *Mal me sui menatz; Serai doncs suffrens, Ja m'en ueigna lens Bes e gauzimens* Arch. 33, 312, 22; 70 V *Pro sui ben menatz, Si·m deigna soffrir ni·l platz Q'en mos chantars l'apel mia. Per dieu, ben sui fatz E dic gran foillia: Per cal razon sofriria Qe·m fezes tant sos priuatz? E doncs — qe·m n'aconseillatz?* Arch. 33, 332b und 7 VI *Dona, pus als no·m uoletz far, sofrissetz qu'ie·us uis e·us pregues* MG. 205. Den bei weitem wichtigsten Anlass zu ihrer Trennung scheint aber die geringe Herkunft Guirauts gegeben zu haben. Die Biographie nennt ihn *hom de bas afar* und er selbst klagt in 35 II *non di* (l. *ai*) *lo poder qellz* (l. *qe·m?*) *coue A lei servir* Arch. 33, 307b und dazu 49,68. Er spricht wiederholentlich von den zwischen ihnen bestehenden Rangesunterschieden, so 51 III *Lo somnhe dis a mon senhor, Qu'a son amic lo deu hom dir, Et el narret lo m'en amor E dis me que no·m pot falhir Que de l'aussor paratge Conquerrai tal amigu'en patz, Quan be m'en serai trebalhatz, Qu'anc hom de mon linhatge Ni de maior valor assatz Non amet tal ni·n fon amatz* MW. 1, 186, und fürchtet, dass diese vornehmlich sein Liebesglück

zerstören werden: 44 IV *qui que s'ajost Ab ric'amor, non er per Crist, . . Ses clam* MW. 1, 199 und 17 III *ualra·m ia sobramars? Non ies, tant es auta e richa* Arch. 51, 5 a.

Am Anfang hatte er allerdings darin, dass er ihr nicht ebenbürtig war, keinen Hinderungsgrund gesehen — vgl. 59 VII *Qu'eu vi l'or'e vos la vitz, Non cuidera us amiranz Mi nogues: deus los maudiga!* B. Chr. 108 —, um so mehr war er hernach enttäuscht, als er sich durch Leute von niederer Gesinnung verdrängt sah: 37 IV *Farai doncs uas Amor orguoill, Si·ll dic qe·m teigna a desonor Qu'il seru mieills un galiador C'ami qe·il sui fis e uerais?* Arch. 33, 329a, 28 und 59 VI *Pustel'en son oil e cranc, Qui·us me cuid'aver forducha* B. Chr. 108.

Als ihm nun seine Angebetete die Freundschaft aufsagte, geriet er in grosse Aufregung (s. I 2. 7 und 8) und wandte sich in seiner Not um Rat an die donsela Alamanda (I 1).

c) Dichtgattung und Autorschaft.

Keine der 14 Hdss., in denen das Gedicht steht, enthält eine Angabe über die Gattung, der es zugehöre; in denjenigen Manuskripten, welche die Dichtungen nach ihren Arten geordnet enthalten, ist es den „Liedern" eingereiht: in D, dessen fol. 1—118 Lieder und fol. 143—151 Tenzonen aufweisen, steht es auf fol. 11 und 12 und in I, in dem sich die Lieder auf fol. 11—150 befinden, auf fol. 23. Daher ist es denn auch in Bartschs Verzeichnis unter 242,69 nicht als Tenzone bezeichnet, und Maus, Peire Cardenals Strophenbau S. 21, sowie Thomas a. a. O., S. 18, Anm. halten es für eine Kanzone. Hingegen nennt es Chabaneau (H. L. 10, 328a) Tenzone, ebenso Zenker, die prov. Tenzone S. 48 u. 85, Knobloch, die Streitged. im Prov. und Afz. S. 15, Selbach, Streitgedichte S. 54, Jeanroy a. a. O., S. 293/4, Stimming zu BBorn[2] 6,25 und Appel, Chrestomathie S. 129, und dies mit Recht, denn nicht nur der Form nach ist es

ein Streitgedicht, sondern auch seinem Inhalte gemäss kann es für solches gelten, da, wie Diez, Poesie der Troub., S. 114, 187/8 bemerkt, auch blosse Zwiegespräche über persönliche Verhältnisse, bei denen zuweilen ein bitterer Wortwechsel stattfindet, den Tenzonen beizuzählen sind.

Trägt man nun auch kein Bedenken mehr, in dem Gedichte eine Tenzone zu sehen, so gehen doch hinsichtlich der Frage, ob die Tenzone eine fingierte oder eine wirkliche sei, d. h. ob Guiraut das Ganze allein oder ob er die Strophen mit Alamanda abwechselnd gedichtet habe, die Meinungen auseinander. Appel führt in seiner Chrest. S. 129 das Gedicht als fingierte Tenzone auf; dagegen zählt es Knobloch S. 15 zu den wirklichen Tenzonen, Selbach S. 38, obwohl er nach seiner Bemerkung S. 56 die *razo* noch nicht kannte, und Zenker S. 48 nehmen gleichfalls für die Entstehung des Gedichtes das persönliche Zusammensein der Dichter an, Barbieri (s. Mussafia, Sitzungsber. der phil.-hist. Klasse der Wiener Akad. d. Wissschft., Bd. 76 S. 209) reiht Alamanda allein auf Grund dieses Gedichtes den *trobairitz* ein, und Chabaneau (H. L. 10, 320a u. 327b), sowie O. Schultz, die prov. Dichterinnen, S. 9 und 19 nehmen keinen Anstand, die 2., 4., 6. und 8. Str. nebst der 2. Torn. als von Alamanda selbst herrührend zu betrachten; auch Stimming zu BBorn² 7,73 citiert Worte der „Alamanda".

Wenn nun auch die Hdss. in der Ueberschrift nur Guiraut als Verfasser des Gedichtes vermerken, so genügt doch dieser Grund keineswegs, um Alamanda ihren Anteil an der Autorschaft gänzlich abzusprechen: denn „il arrive souvent que le nom seulement de l'un d'eux soit donné", sagt Jeanroy S. 291 2 von den Tenzonendichtern, und „c'est l'usage presque constant des chansonniers français." Es lassen sich aber für die persönliche Teilnahme der Zofe an der Abfassung des Gedichtes auch noch verschiedene Gründe geltend machen:

1. Allem Anscheine nach ist Alamanda eine Dichterin gewesen; denn

α) Chabaneaus Vermutung (H. L. 10, 328 Anm. 1), die Tenzone *Bona dona, tan vos ai fin coratge* B. Gr. 461,56, welche bei Selbach S. 102 und bei O. Schultz, Dichterinnen S. 29 gedruckt ist, sei ein von Alamanda und ihrer Herrin verfasster Dialog, der sich auf Guirauts Liebespein beziehe, findet ihre Bestätigung in dem zu Guirauts eigenen Angaben passenden Inhalt, an welchen sich auch Bemerkungen wie die von Guiraut in 39 I gemachte *Ja·m vai revenen D'un dol e d'un'ira Mos cors, quar aten Per so·l bon coven Avinen e jai, Per qu'ieu chantarai; Qu'ogan non chantera, Pos vergiers ni pratz No m'adui solatz Ni chans per plaissatz, Que l'auzelet fan Vas lo torn de l'an* MW. 1, 192 recht gut anschliessen, ferner aber auch darin, dass Guirauts Geliebte in der That, Guirauts Worten in 40 VI zufolge *No m'es uis ben egaill C'om desir e badaill E uiua cossiros E qu'ella chan D'autrui dol sas* (*dolsas* M.) *chansos* Arch. 33, 319a, 104, gleichfalls gedichtet zu haben scheint;

β) wenn Bertran von Born in dem unserer Tenzone nachgedichteten Sirventes (B. Gr. 80, 13, Stimming, S. 151, 25) sagt: *Conselh volh dar e·l son de n'Alamanda,* so ist darin wohl nicht nur ein Hinweis auf das unter dem Namen der Alamanda bekannt gewesene Gedicht zu erblicken, wie Bartsch, ZfrP. III 409 ff., Thomas, Bertr. de Born S. 18, Anm. u. Witthoeft, Sirv. jogl. S. 54 meinen. Vielmehr scheint Bertran, wie Uc von San Circ „*e·l son d'en Arnaut Plagues*“ (457, 21, 4) und „*en aquest so d'en Gui*“ (457, 42, 1), Peire Bremon „*e·l so de ser Gui*“ (330, 20, 1) und Guilhem von Berguedon „*en est so velh antic Que fetz n'Ot de Moncada*“ (210, 7, 3; s. Chabaneau, H. L. 10, 369a) zu dichten vorgeben und damit auf die von ihnen nachgeahmten Dichter hinweisen, gleichfalls mit jenen Worten andeuten zu wollen, dass er sich der von der Dichterin Alamanda verwendeten

Strophenform bedient habe[1]. Sind auch Singweise und Reime von Guiraut, als dem ersten Interlokutor, geschaffen worden[2], so hätte doch Bertran immerhin nur *e·l son de n'Alamanda* Rat erteilen können, da ja Alamanda die Ratgeberin, Guiraut dagegen der Empfänger des Rates gewesen ist.

2. Guiraut spricht selbst davon, wie sehr er in seinen Liebesangelegenheiten fremden Rates bedürfe; so heisst es in dem im zweiten Jahre seines Dichterberufes (s. Str. II, cit. S. 24) entstandenen Lied 5, Str. VII: *Er diran tug qu'ieu dis ogan Qu'a tot home qui ben ames Agr' ops un bon amic trobes, On de re no s'anes dubtan; Quar us no sab de que ni quan Li er ops qu'om lo cosselhes, Per qu'ieu dic qu'a·ls fis amadors Es valedors Cosselh(s) privatz* MW. 1,190. Da er aber, wie wir S. 26/7 sahen, keinem seiner Freunde von seinem Liebesverhältnis auch nur die geringste Mitteilung zu machen sich getraute, so blieb ihm nichts anderes übrig, als die

[1] Wenn von dem Gedichte des Mönchs von Montaudon *Fort m'enoja* (B. Gr. 305, 10) die *razo* in R besagt, es sei *e·l son de la Rassa* verfertigt, und nach Philippson, Mönch von Mont., S. 96, Klein, Mönch von Mont., S. 103 und Maus, a. a. O. S. 19 diese Bemerkung auf BBorn 37 als Vorbild hinweist, weil dieses Gedicht wegen seines Refrainwortes *rassa* unter diesem Namen bekannt gewesen sei, so wäre es auch hier nicht ausgeschlossen, dass auf den Urheber der Vorlage selbst angespielt werden sollte, der ja auch nebenbei *Rassa* hiess, denn *Bertrans de Born si s'apellava Rassa ab lo comte Jaufre de Bretanha* (Stimming BBorn, S. 121).

[2] Tenzone I und III könnten Selbach für seine Behauptung (S. 100), dass es in der That originale Strophenformen von Tenzonen gebe, den von Appel, LfgrP. 8,78 verlangten Beweis an die Hand geben, da Guir. sich kaum je, indem er andere nachgeahmt hätte, mit fremden Federn geschmückt haben würde, wozu er (s. S. 6 u. Anm. 1) auch zu stolz gewesen wäre; sehr abfällig beurteilt er solche Eingriffe in fremdes geistiges Eigentum in 67 V: *us s' en fazia clamaire De·ls ditz, don autr'era laire, Com fes de la gralha paus* MW. 1,197. Andrerseits wird Ged. VI mit Bezug auf 437,10 = 76,2 Appels Worte, „dass unsere Unkenntnis des Vorbildes noch nicht für die Originalität der Strophenform entscheidet," bestätigen.

wohl von ihrer Herrin eingeweihte Zofe um Rat und Vermittlung anzugehen.

3. Was den Stil, den Inhalt und die Lebhaftigkeit der Wechselrede angeht, so würde zwar das sechsmalige *que* in der 1. Str., die parenthetische Stellung des v. 19, die Anakoluthie in v. 21—23, das Auslassen der den Einwand einleitenden Worte nach v. 27 und die bittere Ironie der Alamanda in v. 32 auch in einer fingierten Tenzone denkbar sein; auffallender für eine solche wäre aber der Umstand, dass der Dichter der Zofe in v. 37/8 für den Fall, dass sie nicht schweige, Schläge anbietet, was doch voraussetzen lässt, dass sie in seiner Nähe sei und zu ihm spreche. In einer fingierten Tenzone hätte er auch Worte, durch welche ihm die Gunst der donsela, an deren Fürsprache ihm ja gerade so viel gelegen ist, für immer verloren gegangen wäre, gewiss nicht stehen lassen, da hätte er auch sein unhöfliches Betragen nicht mit der schnell wechselnden Stimmung des Liebhabers (s. 52/3) entschuldigen, und ebensowenig hätte ihm von Alamanda verziehen und Unterstützung zugesagt werden können, wenn dieselbe nicht jene Grobheit seiner augenblicklichen, von ihr selbst beobachteten Erregung zu Gute gehalten hätte.

4. Zur Zeit des Bruches, der unser Streitgedicht veranlasste, lebte Guiraut am Orte seiner Geliebten, also auch in Alamandas Nähe; dies ergiebt sich aus 49 II u. III: *A! car si saubesson ilh Quan sai valgr'us paucs cortils Mais c'ab els us palaitz grans. Mout m'es lor solatz estrans, E parra me deshonors, S'ab els torn e m'encontrada. Qui m'o lauza, be no·m vol, E tu, vars cors, qu'o volguist Que tan clar'amors rovilh, En re no fist que gentils* B. Lb. 66, 11, sowie aus 35 V: *De·ls lausengiers me tenc molt per pagatz — Zo qe no·n fa hom mais, de mi l'engage — Car m'an faidit de·l païs on estaz; Q'en tan m'era lo uer(s) deu(s) d'agradage, Q'eu fora morz; qe fins amics, qan ue Zo ch'ama fort, e altra*

pro no·i te, Mor de desir, don uoill mais qe m'aucia Amor(s) cai (l. *çai=sai*) *loing qe lai, si non l'auia* Arch. 33, 308a.

5. Ist auch das Zeugnis der *razo* nicht unbedingt entscheidend, so zeigt es doch zum mindesten, dass man schon zur Zeit der Abfassung derselben gegen die Annahme von Alamandas Autorschaft für die betreffenden Strophen keine Bedenken hatte. Auch bei Raimon Vidal, der seiner Novelle *So fo e·l temps c'om era iays* Guirauts Liebesverhältnis zu Grunde gelegt zu haben scheint[1], wenngleich er die Schicksale desselben später mit denen andrer Trobadors verquickt haben mag — so z. B. spielen die 7 Jahre unbelohnter Liebe (v. 121, 191, 243 etc.) bei Gaucelm Faidit (H. L. 243b) eine Rolle —, geht der Ritter die Zofe persönlich um ihre Vermittlung an.

Nach alledem möchte ich mich der ja auch mehr vertretenen Ansicht derer zuneigen, welche in dem Dialoge eine wirkliche Tenzone sehen.

d) Metrisches.

Das Gedicht besteht aus 8×8+2×2 Versen oder aus 4 Strophenpaaren (*coblas doblas*) und 2 Geleiten (*tornadas*). Das Schema der Strophe ist:

10a· 10a· 10a· 10a· 10a· 4b 10a· 6b.

a_1 ist *anda*, a_2 *onda*, a_3 *ẹra*, a_4 *uda*, b ist durchweg *atz*. Hinsichtlich der Gliederung der Strophe wird die Veröffentlichung der zu dem Liede gehörigen Noten aus der Hds. R abzuwarten sein.

Eine lyrische Cäsur findet sich in v. 36.

Bei Maus ist das Gedicht S. 87 unter Nr. 3 und S. 97 unter Nr. 22 erwähnt. Ebendaselbst S. 21 und in der Anm. dazu

[1] Raimon lässt seinen Helden gleichfalls in Guirauts Heimat, der Gegend von Essiduelh, zu Hause sein (ed. Cornicelius v. 4) und giebt ihm nur wenig Vermögen (v. 14 5), citiert nicht nur Guiraut häufig mit Quellenangabe (s. R. v. 259, 291, 320), sondern spricht auch sonst in seinen Ausdrücken (v. 180:I 48; 192:48,14 u. 2) oder doch in seiner Weise (v. 276/7:I 1 u. 2; 264,5:19,10; 307:I 63).

S. 91 ist auch von Entlehnungen seiner Strophenform die Rede. Dass sich Bertran von Born in seinem Ged. *D'un sirventes no·m cal far lonhor ganda* Guirauts *Si·us quer coselh* zum Vorbilde genommen hat, unterliegt keinem Zweifel. Anders ist es mit Peire Cardenal 45, für das mit Maus Entlehnung der Form anzunehmen, bei der Verschiedenheit des Versmasses und des Versgeschlechtes nicht angängig sein dürfte. Spräche man aber dennoch von einer Nachahmung durch Peire, so würde Bartschs auch von Maus aus ZfrP. 3,409 herangezogene und acceptierte Ansicht, weil Bertran Sirventesendichter gewesen sei, habe sich Peire hier unzweifelhaft an Bertran und nicht an Guiraut angelehnt, hinfällig, wenn man bedenkt, dass auch Guiraut eine Anzahl Sirventese gedichtet (s. S.14/5) und dass ja Peire auch sonst nachweislich (s. Maus, S. 46 ff.) Guiraut nachgeahmt hat. Was Tomier (s. Maus, S. 91) betrifft, so hätte Maus, nachdem er einmal angenommen hatte, Peire sei in der Reimfolge Bertran gefolgt, sagen können, dass gerade die Neuerung in der 7. Zeile bei Tomier darauf hinzudeuten scheine, dass dieser es war, der P. Cardenals Form modificiert hat.

II (242,14 = 287,1).

Die dunkle Manier.

a) Inhalt.[1]

I. Linhaure ersucht Guiraut um Aufschluss darüber, warum er denn eigentlich die dunkle Dichtweise tadle, deren Anwendung einem doch allein die Möglichkeit gewähre, sich in dem grossen Dichterhaufen hervorzuthun.

---

[1] vgl. Millot 2,11, Diez, L. u. W. 132, Poesie 72, Hist. litt. de la France 17, 451, Brinckmeier, die prov. Troub. S. 154 u. die prov. Troub. als lyr. u. polit. Dichter S. 156, Azaïs, Les troub. de Béz. S. XXIV, Balaguer 1, 165, Knobloch S. 17, Selbach S. 65, Zenker S. 85. — An verschiedenen Stellen dieses Gedichtes ist die Deutung höchst unsicher, demgemäss auch die Gestaltung des Textes problematisch.

II. Guiraut stellt jedem anheim, zu dichten, in welcher Weise es ihm beliebe; er seinerseits hält es aber für verdienstlicher, die Gedichte in einer gemeinverständlichen Art abzufassen.

III. Linhaure wünscht, dass seine mit so grosser Mühe verfertigten Gedichte auch recht gewürdigt und nicht mit den niedrigen poetischen Erzeugnissen gewöhnlicher Dichter in eine Reihe gestellt werden(?); er schreibe nur für ein kunstverständiges Publikum.

IV. Guiraut bemerkt, auch er scheue keine Arbeit beim Dichten; jedoch gehe sein Bemühen gerade dahin, seine Gedichte recht klar und möglichst vielen zugänglich zu machen; die grosse Verbreitung, die sie dann fänden, sei der beste Lohn für die auf das Dichten verwendete Anstrengung.

V. Linhaure bleibt dabei, dass es ihm mehr Genugthuung verschaffe, wenn auch nur für wenige etwas Besonderes, als etwas Gewöhnliches für viele geschaffen zu haben.

VI. Guiraut meint, ein treuer Liebender beabsichtige nur Gutes mit seinem Widerspruch; sollte aber jemand eins seiner bei der grossen Masse beliebt gewordenen Gedichte, das schwerer zu verfassen sei als ein dunkles, unverständliches Lied, dennoch abfällig beurteilen, so mag er, wenn er auch seine Missbilligung nicht zu begründen wüsste, es immerhin bei seinen Leuten durch schlechten Vortrag in Verruf bringen(?).

VII. Linhaure versteht seinen Mitunterredner plötzlich garnicht mehr[1]; er fühlt aber wohl den Argwohn Guirauts heraus und bricht daher das betreffende Gespräch ab, um sich seine gute Stimmung nicht zu verderben.

---

[1] „Mir scheint, dass Guir. in scherzhafter Absicht selbst eine dunkle Strophe gemacht hat, und Linh. nunmehr erklärt, er wisse auf einmal garnicht mehr, wovon sie eigentlich reden." T.

VIII. Guiraut entschuldigt sich wegen des von ihm angeschlagenen Tones damit, dass die Treulosigkeit seiner Geliebten ihm seit einiger Zeit den Kopf verdreht habe. Er sei ja nicht des Grafen Untergebener, könne sich also auch nicht beklagen, von ihm als seinem Herrn ungerecht behandelt worden zu sein(?).

IX. Linhaure bedauert, dass Guiraut ihn zu Weihnachten verlassen wolle.

X. Guiraut muss scheiden, da man ihn am königlichen Hofe erwarte.

b) Das *trobar clus* und die Veranlassung zu dem Gedichte.

Ueber das *trobar* (oder *cantar*) *clus* (oder *car, ric, oscur, sotil, cobert*), die dunkle, schwere, reiche oder versteckte Dichtweise, welche im Gegensatze steht zum *trobar leu* (*leugier, plan*), der klaren, hellen, leichten oder einfachen Manier, vergleiche man Diez, Poesie S. 70 u. 100, L. u. W. S. 131 und 351, Hist. litt. de la Fr. 17, 450, Bartsch im Jb. 1, 195, Fauriel 2, 85, Canello, Arn. Dan. S. 17, sowie Gröber im Grundriss 1, 4, über das *chiuso parlare* (*dittato forte* oder *sottile*) in der altital. Liederpoesie Diez, Poesie S. 277 und Gaspary, die sicil. Dichterschule des 13. Jhdts. S. 107.

Hier kann es sich nur um den Standpunkt handeln, welchen Guiraut von Bornelh zu den beiden Dichtweisen eingenommen hat. Eine Zeitlang ist auch er Anhänger und Verteidiger der überkünstlichen Manier gewesen, um sich dann aber entschieden der einfachen Dichtweise zuzuwenden; dies zeigt sich besonders deutlich in 51 VIII u. IX: *E vos entendetz e veiatz Que sabetz mon lengatge, Quoras que fezes motz serratz, S'eras no·ls fatz ben esclairatz. E soi m'en per so esforsatz Qu'entendatz cals chansos eu fatz* MW. 1, 187.

Folgende Stellen zeigen ihn noch als Freund des *trobar clus:* 10 VII *E qui* (l. *cui*) *parra greus l'apenres De*

mon chantar, No s'en laisse MG. 865; 72 VI *Mas per miels assire Mon xan* (l. *chan*), *Vau cercan Bos motz e cre Que son tug cargat e ple D'us estrains sens naturals, E no sabon tuit de quals* Arch. 36, 414 und 42 II u. III *Mas eras diran Que, si m'esforsses, Cum leuieitz* (*leuet* MU) *chantes, Mieills estera asatz. E non es uertatz, Que sens e cartatz Adui pretz e dona, Si cum l'uchaisona Nosens eslaissatz. Mas ben cre Que ies chantar se* (*ies chan(s) dese* M) *Non ual a·l comenssamen Tant qant puois, qand hom l'enten . . . Car s'ieu ioing ni latz Menutz motz serratz, Puois en sui lauzatz, Qan ma razos bona Par ni s'abandona; C'om ben enseignatz . . Non uol a·l mieu escien C'a totz chan comunalmen* Arch. 33, 316,18. Aus letzterer Stelle scheint schon hervorzugehen, dass es Guiraut bald vor allem daran lag, in seinen Liedern verstanden zu werden, und dass es insbesondere fremdem Einflusse zuzuschreiben war, wenn er eine Anzahl seiner Gedichte in der dunklen Manier verfasste. Von diesem Einflusse suchte er sich später frei zu machen; dennoch blieben in seinen Dichtungen immer noch genug Worte zurück, deren Verständnis so ohne weiteres nicht möglich war. Fragt er in 66 III *E tu non entens Qu'ieu fas motz ben aprendens E ses maestria?* MW. 1, 200, so spricht er sich selbst über sein nicht in jedem Falle von Erfolg begleitetes Bemühen um Deutlichkeit in 16 I unumwunden aus: *Aras si·m fos en grat tengut, Preir'ieu ses glut Un chantaret prim e menut, Q'e·l mon non a Doctor que plus prim ni tant pla Lo preses Ni mieills l'afines; E qui crezes C'aissi chantes, Polira, Forbira Mon chan Ses affan Gran. Mas allor* (l. *a·l lor*) *veiaire, Car non sabon gaire, Faill, car no l'esclaire D'aitan Que l'entendesson neus l'enfan* Arch. 51, 21. Wie ernst es ihm aber mit dem Uebergange von der dunklen zur klaren Dichtweise gewesen ist, mögen folgende Stellen aus seinen Gedichten bezeugen: 79 I *Tot soauet e de·l* (*de* V) *pas Rizen jogan Vauc un chantaret planan De ditz escurs C'us no·i remaigna* Arch. 34,400a, ferner 7 I *A·l plus leu qu'ieu sai far chansos, Cum*

selh que daur'ez estanha, M'i empren eras, mas doptos, Suj mon saber non s'en franha (*Sol mos sabers no·m soffraingna* I); *Mas per tal mi platz assajar Cum leu chansoneta fezes, Quar so chant'om mais qu'es meyns car, Per qu'eu uau planan mon chantar D'escurs digz qu'om leu l'aprezes* MG. 205 und schliesslich 11 I bis III *A penas sai comensar Un vers que vuelh far leugier; E si m'ai pessat des ier Que·l fezes de tal razo Que l'entenda tota gens, E que·l fassa* (l. *fass'a*) *leu chantar, Qu'ieu·l fas per plan deportar. Be·l saupra plus cubert far, Mas non a chans pretz entier, Quan tug no·n son parsonier. Qui que·s n'azir, mi sap bo, Quant aug dire per contens Mo sonet rauquet e clar, E l'aug a la font portar. Ja plus* (*pois* A, Arch. 51,24b) *volrai clus trobar, Non cug aver mon* (*maint* A) *parier, Ab so que ben ai mestier A far una leu chanso; Qu'ieu cug qu'atrestan grans sens Es, qui sap razon gardar Cum de·ls motz entrebescar* MW. 195/6. Das letzte Citat zeigt, dass Guiraut in Ged. 11 zum ersten Male seine neuen Grundsätze darlegen und zur Anwendung bringen wollte. Durch die Worte *Qui que·s n'azir* . . . musste sich natürlich ein Mann, wie der in 42 III (cit. S. 42) erwähnte *om ben enseignatz,* welcher ihn bisher davon abgehalten hatte, „für alle“ zu dichten, aufs höchste getroffen fühlen, und es konnte nicht ausbleiben, dass Linhaure, der die dunkle Manier zu der seinigen gemacht hatte und der vielleicht gar unter jenem *om enseignatz* gemeint war, Guiraut wegen der von ihm eingeschlagenen entgegengesetzten Richtung zur Rede stellte. Dass Ged. 11 in der That die Veranlassung zu der Fragestellung des Linhaure und so zu unserem Zwiegespräche gegeben habe, das meint schon Diez, Poesie S. 72, und dieser Ansicht wird man auch, wie sich im nächsten Abschnitt (5. Arg.) zeigen wird, vom chronologischen Standpunkte aus zustimmen können.

c) Dichtgattung und Autorschaft.

Das Gedicht ist in 4 Hdss. erhalten; E und R nennen es in der Ueberschrift eine Tenzone, während die beiden

andern über seine Gattung nichts andeuten, wenn auch D^a es nicht unter den auf fol. 199c—211a zusammenstehenden Tenzonen, sondern auf S. 183 unter den Liedern bringt (s. Gröber, Rom. Stud. 2, 463). In Anbetracht der Form und des Inhalts des Gedichtes ist an der Angabe von E und R nichts auszusetzen; daher wird es auch von Bartsch im Grundriss als Tenzone vermerkt und allgemein als solche anerkannt. Dass die Tenzone eine wirkliche sei, zeigt besonders das erste Geleit, in welchem Linhaure sein Bedauern darüber ausspricht, dass Guiraut im Begriffe stehe, ihn zu verlassen, was doch auf ein persönliches Zusammensein der Dichter schliessen lässt.

Als Verfasser des Streitgedichtes ergeben sich aus den im Gedichte verwendeten Anreden Linhaure und Guiraut von Bornelh, welche denn auch in der Ueberschrift des Gedichtes in E genannt sind. D^a und N^2 setzen den Namen des Raimbaut von Aurenga über das Gedicht, was Mussafia, Del Cod. Est. di rime prov. S. 391 Anm. 2 für einen Irrtum hält, der insofern leicht möglich gewesen sei, als die Worte des Linhaure ganz im Sinne des der dunklen Manier huldigenden Raimbaut von Aurenga gesprochen waren, wie auch Chabaneau diese Attribution in der Rdlr. 19, 288 als *évidemment erronnée* bezeichnet, da ja Linhaure ein auch durch den *Planh* Guirauts (242,65) bekannter Trobador gewesen wäre.

Die Frage, was denn den Veranstalter von D^a und N^2 oder ihrer gemeinschaftlichen Quelle veranlasst haben mag, Raimbaut als den Verfasser oder Mitverfasser des Gedichtes zu nennen, schien mir einer näheren Untersuchung wert, die dann auch keine vergebliche gewesen ist. Es hat sich nämlich gezeigt, dass D^a und N^2 mit ihrer Angabe völlig im Rechte sind, denn **Linhaure und Raimbaut von Aurenga sind eine und dieselbe Person.**

Die Argumente, welche mich zu diesem Resultate geführt haben, seien hier zusammengestellt:

1. Es ist nicht gut denkbar, dass der Veranstalter einer Sammlung ein Gedicht, in dessen erster Zeile der ihm bekannte Trobador Guiraut von Bornelh angeredet wird und dessen Str. III, V, VII u. IX mit dem Namen Guiraut beginnen, während die Anfänge der Str. II, IV, VI, VIII und X Linhaure als den Unterredner erkennen lassen, dem Raimbaut von Aurenga ganz oder teilweise zugeschrieben hätte, wenn dieser bei der Abfassung desselben völlig unbeteiligt gewesen wäre. Vielmehr zeigt dieser Umstand, dass der im Gedichte von Guiraut von Bornelh als Linhaure Angeredete in Wirklichkeit den von D^a und N^2 in der Ueberschrift angegebenen Namen Raimbaut d'Aurenga gehabt habe.

2. Der Name *Linhaure*[1] ist als Versteckname verwendet worden. *Gaucelms Faiditz*, heisst es in der Biographie dieses Dichters (H. L. 10, 246 b), *si apellava . . . Lignaure en Raimon d'Agot*[2].

3. Zur Anrede höher geborener Unterredner und Gönner bedienten sich die Trobadors öfters der Versteck-

[1] Für den Namen Linhaure giebt Emeric-David, Hist. litt. de la Fr. 17, 449 die kaum ernst zu nehmende Etymologie „ignore res (qui n'ignore rien)“. Ich versuchte, den Namen als vielleicht aus *linh aure* oder in der Form der Hdss. D^a u. N^2 „Linhaura“ aus *linh'aur(e)a* hervorgegangen und als das Produkt eines mit Anspielung an den Namen Aurenga — wenngleich dieser mit *aur* (Gold) nichts zu thun habe, sondern eine Umbildung von Arausica, Arausio sei — von Guiraut gemachten und möglicher Weise (s. d. nächste Anm.) von G. Faidit nachgeahmten Wortspieles zu erklären; Herr Prof. Tobler hält jedoch diese Deutung, „wobei *aure* = aureus (durchaus unvolkstümliches Wort) wäre“, für verfehlt und bemerkt, unter Berücksichtigung des altfranzösischen Lai d'Jgnaure (s. Bartsch, Langue et littér. 553, sowie Rom. 7,459 und 8.368), das Gaston Paris, La littér. française au moyen âge[2] S. 247 ins letzte Drittel des 12. Jahrhunderts setzt, „Vielleicht ist aus n'Jgnaure durch Dissimilation L'Jgnaure entstanden, dessen L mit dem Namen verwuchs“.

[2] Wenn Rob. Meyer, das Leben des Trob. G. Faydit, S. 57 diese Bemerkung des Biographen für „jedenfalls unrichtig“ hält, weil ja Li-

namen, um ihr Verhältnis zu jenen vertraulicher zu gestalten und sich nicht fortwährend durch den Gebrauch der wahren Namen oder Titel an den zwischen ihnen bestehenden Rangesunterschied erinnern zu lassen. So nennt R. von Miraval den Grafen Raimon VI. von Toulouse seinen *Audiart* und R. von Vaqueiras den Grafen Guilhem von Baux *Engles* (s. H. L. 10, 274a u. 295b), und so erklärt es sich auch, dass Guiraut den Linhaure, den er in 17 VIII und 65·II *mos Linhaure* nennt, in unserer Tenzone anfangs *Senher Linhaure,* nachher aber, ihn nicht mehr als den Grafen, sondern nur noch als Kunstgenossen und Freund betrachtend, einfach *Linhaure* anredet.

4. Raimbaut von Aurenga und Linhaure residierten an dem nämlichen Orte. Raimbaut war in Orange (dép. Vaucluse, Provence) zu Hause (s. H. L. 10, 284a), Linhaure gleichfalls in der Provence (vgl. Guiraut 65 IX) und zwar nach 17 VIII *lai part Lers,* d. h. in Orange, denn Lers an

---

gnaure „nachweislich der wirkliche Name eines provenzalischen Ritters" war, nämlich desjenigen, der „Guir. v. Bornelh befreundet war und mit ihm eine Tenzone dichtete" (S. 56), so hat er eben nicht erwogen, dass auch Guiraut diesen Namen für seinen Freund als *senhal* angewendet haben konnte, wie doch oft dieselben Versteckuamen von verschiedenen Trobadors auf verschiedene Personen bezogen worden sind. In der That hatte auch Emeric-David (Hist. litt. de la Fr. 17, 449) schon in dem von Guiraut gebrauchten Namen Linhaure einen *senhal* gesehen, wenn er auch fälschlich glaubte, dass Alphons II. von Aragon damit bezeichnet worden sei, dem gegenüber Guiraut doch aber sein Scheiden nicht damit hätte entschuldigen können, dass er an „den königlichen Hof" gehe. — Vielleicht hat nach Guirauts Vorgang auch Gaucelm Faidit einen späteren Verwandten des Raimbaut mit „Linhaure" bezeichnen wollen. Da sich der Versteckname auf den von der Biogr. (H. L. 10, 246b) genannten Raimon von Agot in der That nicht beziehen kann, weil in den Geleiten von 167, 37 und 45 (MG. 71 u. 121) beide, Linhaure und Agot, zugleich vorkommen, so könnte man bei Gaucelms Linhaure an Wilhelm IV. von Orange denken, welcher ja auch ein Gönner der Trobadors war (s. Diez, L. u. W. 263. 396 Anm. 546) und Herrn Agoult nahe stand (s. H. L. 10, 285a und B. Gr. 209,2 III).

der Rhone grenzte an die in der Diözese Orange gelegene montagne Bellebuissonne (cf. Barthélemy, Inventaire des Chartes de la maison de Baux, Marseille 1882, Nr. 1807, 1428, 629 u. 1727).

5. Beide lebten zu derselben Zeit. In dem Schmählied des Peire von Alvernhe sind Guiraut von Bornelh und Raimbaut von Aurenga als Zeitgenossen genannt (B. Chr. 80, 11 u. 81, 17, cf. Appel, P. Rog., S. 10); Guiraut war aber auch Linhaures Zeitgenosse, wie die von beiden zusammen gedichtete Tenzone, sowie 17 VIII und Gedicht 65 zeigen, demnach werden auch Raimbaut und Linhaure gleichzeitig gelebt haben. Dazu stimmt, dass diejenigen Gedichte, in welchen Linhaure als noch lebend vorkommt, vor 1173, dem Todesjahre des Raimbaut von Aurenga, gedichtet sein können. Es sind dies neben der Tenzone die Gedichte 17 und wahrscheinlich 37, wenn nämlich Hds. R mit *Linaure* in Str. VII (MG. 841) gegenüber den anders lesenden Hdss. ABN Recht behält. Die Tenzone ist allem Anscheine nach mit der Satire des Peire von Alvernhe, welche vor 1173 entstanden ist (cf. Appel, P. Rog. S. 10), ungefähr gleichzeitig gedichtet worden. Beide Dichtungen scheinen nämlich durch dasselbe Gedicht, Guiraut 11, beeinflusst worden zu sein. Betreffs unserer Tenzone wurde das schon S. 43 bemerkt, und diese ist dann gewiss nicht lange nach jenem Gedichte Guirauts, von dem Linhaure als Freund und Gönner des Verfassers schnell Kenntnis erhalten haben mag, sobald Guiraut wieder zu ihm kam, gedichtet worden. Peire ist wohl zu seinem Urteil, Guirauts Gesang sei ein *chans de velha portaselh* (B. Chr. 80,14), durch dessen eigene Worte in 11 II *mi sap bo, quan . . l'aug a la font portar* veranlasst worden. Er hatte aber wahrscheinlich bei der Abfassung seines Sirventeses auch von anderen bereits vorhandenen Dichtungen Guirauts Kenntnis. Ged. 17 könnte mit seinen Str. III und VII bei ihm das Gleichnis mit dem *oire sec* und die Epitheta *magre* und *dolen* für Guirauts *cantar* her-

vorgerufen haben, aber auch sonst hindert uns nichts, Ged. 17 vor 1173 anzusetzen. Was schliesslich Ged. 37 betrifft, so ist Diez' von Millot 2, 8 übernommene Angabe, es sei zwischen 1217 und 1230 entstanden (s. Diez, L. u. W. S. 133), in der Hist. litt. de la Fr. 17,449 und von Suchier, Jb. 14,305 Anm. bereits dahin richtig gestellt worden, dass es eher zwischen 1158 und 1188 gedichtet worden sei.

6. Raimbaut und Linhaure waren „Herren" und „Grafen". Von dem Trobador Raimbaut von Aurenga wird H. L. 3, 799 ausdrücklich konstatiert, dass er nicht verschieden sei von dem „fils de Guillaume d'Omelas et comte ou seigneur d'Orange"; den Linhaure redet Guiraut II 8 *Senhe·n* an, spricht 65 VI von der führenden Stellung, welche er im Lande eingenommen habe, und bezeichnet II 56 (s. d. Anm. dazu) einen Untergebenen desselben mit dem Worte *comtal*.

7. Beide zeichneten sich durch Tapferkeit aus. Raimbaut war ein *bons cavailliers d'armas* (s. d. Biogr.), und mit Linhaure hätte selbst Olivier sich nicht messen können (65 V).

8. Beide waren Dichter. Raimbaut wird in der Biogr. *bons trobaires de vers e de chansos* genannt und hinterliess etwa 40 Gedichte (cf. H. L. 10, 376a), und dass Linhaure Verse machte, zeigt ausser II 16 u. 29 auch 65 VII, wo Guiraut Linhaures *trobars esmeratz* lobend erwähnt.

9. Beide dichteten in der dunklen Manier. Von Raimbaut sagt die Biogr.: *mout s'entendet en far caras rimas e clusas,* und Linhaure zeigt sich als Anhänger des *trobar clus* in Str. I, III u. V der Tenzone.

10. Beide waren Gönner der Trobadors. Raimbaut von Aurenga begünstigte z. B. den Peire Rogier, dessen Biogr. berichtet *lonc temps estet ab en Raembaut d'Aurenga* (H. L. 10, 261a), und Linhaure, dessen *largetatz* in 65 VIII gerühmt wird, bedauert in II 57/8 Guirauts Abreise.

11. Beide hatten Beziehungen zu Guiraut (von Bornelh). Linhaure und Guiraut von Bornelh waren Freunde nach 17 VIII u. 65 II. Raimbaut von Aurenga entsendet einmal einen Boten *A'n Giraud, de cui ai peccat, A Perpignan, part Laucata* MW. 1,76; da aber Guiraut von Bornelh viel mit Alfons II. von Aragon verkehrte[1], welcher häufig in Perpignan residierte und schliesslich auch dort starb, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass er mit jenem „Herrn Giraud" gemeint gewesen sei, zumal da er auch späterhin mit der Familie der Baux in Verkehr gestanden zu haben scheint[2]. Der Titel „Herr" dürfte, wenn auch Linhaure Guiraut in der Tenzone nirgends mit demselben anspricht, doch da, wo L. einem Boten gegenüber von G. redet, kaum Bedenken erregen; übrigens bedient sich Alamanda I 57 der Anrede: *Senher Guiraut.*

12. Der eine und der andere wird als *esenhatz* gelobt, Raimbaut in der Biogr. und Linhaure bei Guiraut 65 IV u. V.

13. Beide zeigten eine grosse Verehrung für Frauen. Von Raimbaut sagt die Biogr.: *Mout se deleitet en domnas onradas e en domnei onrat*, und im Hinblick auf den Tod Linhaures sagt Guiraut 65 VI *Ar es . . . dompneis oblidatz.*

14. Beide konnten in der Freude sehr ausgelassen sein. Betreffs Raimbauts genüge es, auf 389,1 hinzuweisen

---

[1] s. Bem. 2 in dem Abschnitte b der Besprechung der Tenz. III.

[2] Vielleicht ist unter der *Pro contessa cui Proensa mante Et tot lo mal i fai tornar en be* in 35 VII die Gräfin Tiburge, Raimbauts Schwester, zu verstehen, welche von 1181—1183 in Orange regiert zu haben scheint (cf. Barthélemy a. a. O. Nr. 74 ff., sowie Chab., H. L. 10, 295 Anm. 1 u. Schultz, Briefe 7 Anm. 21). In den beiden Bertrans, welche in 46 X erwähnt werden, möchte ich nicht, wie Diez, L. u. W. 146, Guilhem von S. Didier und seine Freundin, die sich unter einander und mit Hugo Marschall „Bertran" nannten, sehen, sondern Bertran de Baux I. und seinen Sohn Bertran. Das Gedicht wäre dann kurz vor dem Tode des älteren Bertran (1180/1, cf. Barthélemy Nr. 73-76) verfasst worden (s. Hist. litt. de la Fr. 17, 448); *l'us de·ls Bertrans* in 58 VI ist dann wohl der jüngere B.

und daraus den von Diez, L. u. W. 63 übersetzten Satz anzuführen: „Soviel Freude habe ich, dass ich tausend Betrübte damit bereichern könnte, und alle meine Verwandten könnten ohne Nahrung bloss von meiner Freude leben"; die *bela foudatz* des Linhaure wird von Guiraut in 65 VI besonders hervorgehoben.

15. Beide schwören beim heiligen Marsal, Raimbaut 389, 6 VI und Linhaure II 57.

16. Der Tod beider fällt in dieselbe Zeit. Raimbaut starb gegen 1173 (s. Diez, L. u. W. 68). Auch Linhaures Ende lässt sich wohl auf 1173 ansetzen, wenigstens scheinen die in dem Geleite des Klageliedes auf den Tod Linhaures wohl an einen der Hinterbliebenen gerichteten Worte 65 X: *Belz seigner francs, si fos aciers Lo coms, si'm degra far cartiers* MG. 126 „wenn der Graf Stahl wäre, müsste er *sich ergeben*(?)[1]" der damaligen Lage des Grafen Raimond V. von Toulouse zu entsprechen, welcher gegen den mit dem Hause Baux verbündeten[2] König Alfons II. von Aragon Krieg führte und wirklich diesen im Nov. 1174 um Frieden bat, nachdem er schon 1173 dem König Heinrich II. von England und 1174 dem Papste Alexander III. unterlegen war.

17. Beide starben in der Provence, Raimbaut in Courteson (Orange), s. H. L. 3, 799, und Linhaure in seiner Heimat (s. Guiraut 65 III und IX).

18. Beide starben vorzeitig. Raimbaut ist in dem am 8. März 1155 ausgefertigten Testament seines Vaters als minderjährig erwähnt und erhält einen Vormund, der ihn erziehen, beschützen und zum Soldaten machen solle[3] (H. L. 5, Sp. 1177); zur Zeit der darauf folgenden Urkunde vom

[1] s. auch Littré s. v. *quartier* 4, 1406 b und c.

[2] s. H. L. 6,26.

[3] Raimbaut von Aurenga kann also nicht, wie Diez, L. u. W. 62 angiebt, schon 1150 selbständig regiert haben.

März 1158 (eb. Sp. 1178) scheint er seine Grossjährigkeit erreicht zu haben, so dass als sein Geburtsjahr etwa das Jahr 1140 gelten könnte; demnach wäre er in der That nur ungefähr 33 Jahre alt geworden. Dass Linhaure allzu früh starb, ergiebt sich aus Guiraut 65 II *a dieu non platz Que nuills mos bos amics priuatz Viua tant cum l'autra gens fai; Aissi m'eschai per mon Hygnaure* MG. 126.

19. Die Form, welche Linhaure als Fragesteller den Strophen der Tenzone giebt, ist ähnlich derjenigen einiger Gedichte des Raimbaut; B. Gr. 389, 1, 5, 7, 8, 11, 20, 23 und 27 sind gleichfalls in 7-zeiligen Strophen gedichtet, davon 7, 8, 11 und 27 auch in 4-reimigen Strophen. Auch in der Reimfolge stehen besonders 389,7 u. 8 derjenigen Linhaures nahe; ist das Reimschema unserer Tenzone

a b b c c d d,

so ist dasjenige von 389,8 a b b c c d a

und das von 389,7 a a b c c d d.

20. Wäre Linhaure der wirkliche Name des Freundes Guirauts, so müsste es schon sonderbar erscheinen, dass von den Gedichten des allem Anscheine nach recht fruchtbaren Trobadors Linhaure, von den von einem Guiraut von Bornelh als *trobars esmeratz* (65 VII) bezeichneten Liedern, ausser jenen Strophen unserer Tenzone garnichts auf uns gekommen sein sollte; kaum glaublich aber wäre es, dass ein mit so grossen Tugenden ausgestatteter Graf Linhaure existiert haben sollte, über den auch nicht eine Notiz uns irgendwelchen Aufschluss gäbe.

Sprechen nun alle diese Gründe deutlich dafür, dass Linhaure kein anderer als der Graf und Trobador Raimbaut von Aurenga ist, so war andererseits ein Argument, das dieser Identifizierung entgegen wäre, nirgends anzutreffen.

Demnach sind die Verfasser unserer Tenzone Raimbaut von Aurenga und Guiraut von Bornelh.

d) Metrisches.

Das Gedicht umfasst 8 Strophen (*coblas unisonans*) und 2 Geleite; jede Strophe hat 7, jedes Geleit 2 Zeilen. Das Schema der Strophe ist:

8a 8b 8b 4c 4c 8d 8d.

a ist ein Korn (*clavis, rims espars* oder *brutz*); a *elh*, b *an*, c *atz*, d *al*.

Homonyme (rührende) Reime (*rims equivocs*) bilden *prezatz* = pretiatis in v. 5 (Linhaure) und *prezatz* = pretiatus in v. 12 (Guiraut), sowie *mal* = malum (Subst.) in v. 14 und *mal* = male (Adv.) in v. 41 (beide Male Guiraut); *afan* in v. 23 und 38 (beide Male Guiraut) ist ein identischer Reim (*motz tornatz en rim*), wenn man es nicht auch insofern nur als *rim equivoc* ansehen möchte, als es das erste Mal, im Gegensatze zu *sojorn*, *den mühevollen Zustand* oder *die rastlose Zeit*, an zweiter Stelle aber *die aufgewendete Anstrengung* bezeichnet.

Bei Maus ist die Tenzone, für welche Linhaure Form und Reime angegeben hat, unter Nr. 660,4 verzeichnet. Die übrigen unter Nr. 660 angegebenen Gedichte haben zwar dieselbe Reimfolge, aber andere Reimendungen und Verslängen, so dass, zumal bei der nicht ungewöhnlichen Anordnung der Reime, von Beziehungen derselben zu unserem Gedichte schwerlich die Rede sein dürfte.

III (242,22 = 324,1).

Der König als Liebhaber.

a) Inhalt[1].

I. Guiraut bittet den König, ihm, falls er Zeit habe, freimütig darüber Auskunft zu erteilen, ob er als Herrscher einer edlen Dame ebenso aufrichtig huldige, wie dies ein

[1] s. Chasteuil, Rdlr. 23,72 u. Jeanroy, Ann. du midi 2, 457. — Ihrem Inhalte nach stehen diesem Gedichte nahe 145,1; 201,2; 119,6 (s. Selbach S. 75).

gewöhnlicher wackerer Ritter thun würde; er frage nicht in böser Absicht.

II. Der König erwiedert, seine hohe Stellung könne ihn doch unmöglich daran hindern, eine Dame aufrichtig zu lieben.

III. Guiraut bestreitet, dass eine edle Dame einem Mächtigen, der ja doch nur darauf ausgehe, seinen Leidenschaften zu fröhnen, lediglich um seiner Hoheit willen ihre Liebe schenken werde.

IV. Der König macht dagegen geltend, dass einen Mann von guten Charaktereigenschaften sein hoher Rang den Damen doch nur um so begehrenswerter erscheinen lassen müsse.

V. Guiraut beschuldigt die Mächtigen, von Anfang an die äusserste Gunst von ihren Damen zu verlangen, während es doch Sache eines treuen Liebhabers sei, sich durch längeres Dienen des Liebesgenusses erst würdig zu zeigen.

VI. Der König will in Liebessachen seine Machtstellung niemals missbraucht und sich ihrer nur bedient haben, wo es galt, sich die Freundschaft einer ehrenwerten Geliebten zu bewahren. Liebten auch andere Mächtige bald diese, bald jene, so könne er von sich versichern, dass er es mit den guten Damen ehrlich meine.

VII. Guiraut sähe gern, wenn auch sein Solatz de Quer und Herr Topiner offen Damen liebten.

VIII. Der König wünschte, dass sie, da sie dies wohl in leichtsinniger Weise thun würden, ihm nur nicht in seinen Liebesangelegenheiten in den Weg kämen; er habe auch so schon keinen Mangel an Nebenbuhlern.

b) Dichtgattung und Autorschaft.

Von den 4 Hdss. D^{a}IKQ giebt zwar keine an, welcher Gattung das Gedicht angehöre; in I steht es aber unter den Tenzonen, welche die Seiten 151—163 einnehmen

(cf. Gröber, Rom. Stud. 2, 464), auf fol. 154; ausserdem nennen D[a] und I in der Ueberschrift 2 Verfasser, und daher hat Bartsch es im Grundriss und haben es andere mit Recht als Tenzone bezeichnet. Selbach S. 72 hält das Gedicht für ein Partimen, Zenker S. 85 sagt nur, es enthalte schon eine Art *joc partit,* und Jeanroy S. 294 weist dem gegenüber darauf hin, dass doch, genau genommen, eine mehrgliedrige Frage darin nicht gestellt sei, weshalb er es auch S. 457 nicht als Partimen gelten lassen will. Es ist ein Streitgedicht ohne *joc partit,* eine Tenzone im engeren Sinne, und zwar eine *wirkliche,* da das persönliche Zusammensein der beiden Verfasser aus den Anfangszeilen (s. d. Anm. dazu) hervorgeht.

Als Interlokutoren treten in dem Gedichte selbst Guiraut von Bornelh und ein König auf, und die Ueberschriften in D[a] und I belehren uns darüber, dass sich hier Guiraut mit dem König von Aragon im Wechselgespräch befinde. Welcher König von Aragon gemeint sei, darüber gehen die Vermutungen bisher weit auseinander. Chasteuil nennt Guirauts Unterredner Alfons (s. Rdlr. 23,72), Bastero, La Crusca prov. 1724, S. 72 sieht in ihm Alfons I. von Aragon, Raynouard im Choix 5, 290 und im Lex. rom. 3, 218 b u. 4, 155 b Peter II.; ebenso Diez, L. u. W. 133, Kannegiesser, Ged. d. Troub. S. 128, Bartsch im Grundriss unter Nr. 324,1 sowie im Jb. 4, 338 und Zenker, S. 56, 85 u. 87; Emeric-David erkennt gleichfalls a. a. O., S. 443 Peter II. als den betreffenden König an und weist S. 449 die Meinung, Peter III. könne in Frage kommen, zurück; Brinckmeier, die prov. Troub. (1844). S. 147, 153 und 155 schwankt zwischen Alfons I., Alfons II. und Peter II., Balaguer zwischen Alfons II. (Bd. 1, 121) und Peter II. (Bd. 1, 231 u. 6, 190), und Milá y Fontanals, De los trov. en Esp. S. 263 lässt die Frage, ob Alfons II. oder Peter II. gemeint sei, unentschieden, während Chabaneau die auch von Jeanroy S. 294 Anm. 1 ohne Zusatz wiederholte An-

sicht ausspricht, der betreffende Teil der Tenzone werde vielleicht eher dem Alfons II. als Peter II. zuzusprechen sein (H. L. 10, 329a u. 369b).

Man sieht, die Verwirrung ist hier eine grosse und die Frage einer näheren Untersuchung bedürftig. S. 24 sahen wir, dass Guiraut etwa im Jahre 1165 seine dichterische Laufbahn begann, Ged. 6 dichtete er im Jahre 1189, als Richard, noch „Graf", sich zum Kreuzzuge rüstete (s. das Geleit: *E·l coms Richartz es ben garnitz* MW. 1, 210), den Sirventes 73, in dem er den wohl erst kurz vorher verstorbenen König Richard preist, und Ged. 56, den *Planh* auf Ademar V. von Limoges, im Jahre 1199[1]. Der Sirv. 52 scheint das letzte Gedicht Guirauts zu sein; das zeigen in Str. I die Worte *Mas er m'en sui giquitz* und die Tornada: *Eras non plus (mais* A) *per que no m'o demans* (l. *Eras non m'ais. Per que? No m'o demans!), Que blasmes er, si vau d'aissi clamans* (oder, wie A im Arch. 51, 8 b schreibt, *Que plaing(s) sera, s'aissi rema mos chans*) MW. 1, 203. Nach Chabaneau H. L. 10, 223 Anm. 6 wäre das Gedicht 1211 entstanden; da jedoch die Angabe der *razo*, auf welche diese Datierung sich stützt, mit dem Gedichte selbst, wie S. 28 gezeigt wurde, nicht im Einklange steht, so lässt sich daraus nicht ersehen, in welchem Jahre Guiraut zu dichten aufgehört habe. Jedenfalls hat Suchier Recht, wenn er Jb. 14, 305 Anm. meint, Diez habe „Guirauts poetische Thätigkeit zu spät angesetzt oder doch zu weit ausgedehnt", und ich möchte annehmen, dass Guiraut kaum noch über das Ende des 12. Jahrhunderts hinaus gedichtet habe, was auch dazu stimmen würde, dass er in dem Schmähgedichte des Mönchs, für dessen Entstehung sich als terminus ad quem jedenfalls das Jahr 1200 ergiebt (s.u.),

[1] Demnach wird B. Gr. 305,16, in dessen Anfang von einer Anzahl Dichter, zu denen auch Guiraut gehört, als von den *trobadors que son passat* die Rede ist, eher mit Philippson, der Mönch v. Montaudon, S. 72 auf 1199(—1200), als mit Suchier Jb. 14,121 vor 1194 und mit Levy, LgrP. 7,457 auf 1194—1199 anzusetzen sein.

schon zu den „vergangenen“ Dichtern gerechnet wird. Hat nun Guiraut von c. 1165 — c. 1200 Lieder verfasst, so kann als der König von Aragon, welcher die Tenzone mit ihm zusammen gedichtet haben soll, nur entweder Alfons II.[1] (1162—1196) oder Peter II. (1196—1213) in Betracht kommen. Wer von diesen beiden der Interlokutor Guirauts gewesen sei, wird sich aus den folgenden Bemerkungen unschwer erkennen lassen:

1. Unter den aragonesischen Königen ist nur Alfons II. ein Dichter gewesen. Die prov. Lebensnachricht sagt (H. L. 10, 304a): *Lo reis d'Aragon, aquel que trobet, si ac nom Amfos . . . que fo paire de·l rei Peire.* Hätte Peter aber Verse gemacht, so würde der Biograph es sicherlich gewusst und nicht unterlassen haben, diese einen König betreffende interessante Thatsache auch der Nachwelt mitzuteilen. Mit Recht hat daher Chabaneau den Namen des Peter II. in seine Trobadorlisten (H. L. 10, 320b u. 322b) garnicht aufgenommen.

2. König Alfons II. stand mit Guiraut von Bornelh in freundschaftlichem Verkehr, was von Peter nicht nachzuweisen ist:

α) Ist es auch nicht ausgeschlossen, dass der in 28 VI, 37 IX u. 75 VI von Guiraut genannte König Anfos der König Alfons VIII. von Castilien (1158—1214) sein sollte, der, wenngleich in Guirauts Gedichten nichts davon erwähnt zu sein scheint, doch gemäss der 5. *razo* (H. L. 10, 223b) den Dichter reich beschenkt haben soll, so ist doch aus den Versen in 15 VII *E fora m'en plus tost tornatz, Se·l seigner cui seru Aragos No me tenges* Arch. 34,400a auf freundschaftliche Beziehungen zwischen Guiraut und Alfons II.

[1] König Alfons II. von Aragon hiess als Graf der Provence Alfons I.; vielleicht liegt darin der Grund der irrtümlichen Nennung des Alfons I. als Mitverfassers der Tenzone.

von Aragon zu schliessen. Von Peter, an den Milá S. 135 eher denken möchte, kann die Rede hier nicht sein, da das Gedicht im Jahre 1192 entstanden ist (vgl. Hist. litt. de la France 17,448).

β) In dem in 2 VI angeredeten *Senher reis d'Aragon* sieht schon Milá S. 113 den König Alfons II.; Diez, L. u. W, 134 deutet die Stelle auch auf Alfons II. oder, was bei seiner Verschiebung[1] der Dichterzeit Guirauts nicht auffallen kann, auf Jacob I. (1213—1276), dagegen könne Peter, „der keine glückliche Thaten vollbrachte," nicht gemeint sein.

γ) Guiraut hat sich eine Zeitlang in Spanien, wahrscheinlich in Aragon und zwar am Hofe des Königs Alfons II. aufgehalten. Dass er in Spanien war, ersieht man aus 70 III *Si socors de·l cors adreig, Ab que·m conort e·m refraing, No·m uen ia sai part l'abril, A·l torn q'ieu farai d'Espaigna, Ja lai non crezatz Que flors ni uergiers ni pratz Gaire m'aiut ni bo·m sia Ni·l chans pe·ls plaissatz Ni d'autrui paria No m'agrat tant cum solia* Arch. 33,332a u. aus den an einen von ihm gesandten Boten gerichteten Worten in 79 II *a bos agurs Eissiras d'Espaigna* Arch. 34,400. Auf seinen Aufenthalt in Aragon aber weisen die Worte in 79 I hin *C'aixi leu, si s'era plans, Poiria entre·ls Catalans Passar*

---

[1] Der ebenda von Diez genannte König Sancho der Starke (1194 bis 1234) dürfte auch weniger der von Guiraut gemeinte König von Navarra gewesen sein, als dessen Vater Sancho der Weise (1150—1194). Die dem König von Guiraut in 66 IX und 67 VII gegebene Benennung *lo bos reis* wäre jenem wohl nicht zugekommen (s. H. L. 223, *raso* 5 u. Anm. 5), während letzterer auch von BBorn (s. Stimming zu 32,40) „der gute König" genannt wird. Uebrigens scheint die Form des Ged. 67 von Peire Vidal in dem Ged. 17 (ed. Bartsch) schon im Jahre 1187 (s. bezügl. der Entstehungszeit Schopf, Beitr. z. Biogr. des P. Vidal 1887 S. 28) nachgeahmt worden zu sein;

Guirauts Schema ist 7a 7b 7b 7a 7c⌣ 7c⌣ 7d,
dasjenige Peires 7a⌣ 7b⌣ 7b⌣ 7a⌣ 7c 7c 7d⌣ .

Peire hat die männl. und weibl. Reime vertauscht und die Endung *aire* gleichfalls verwendet.

en Proenza Arch. 36,421, wenn man dieselben nicht wie Milá S. 113 dahin versteht, dass Guiraut das Gedicht zu den Katalanen in der Provence, sondern dass er es durch das Gebiet der Katalanen hindurch nach der Provence sendet. Die folgenden Worte *Que chansos leu entenduda Sai* (so steht nach Milá in der Hds. V) *val e lai fes uertuda* (*s'esuertuda* H) „denn ein leicht verstandenes Lied gilt hier und dort sucht es sich Geltung zu verschaffen" legen die Vermutung nahe, dass Guiraut das von dunklen Worten gesäuberte Lied an Linhaure (in der Provence) richtet, in der Hoffnung, dass auch er, trotz seiner ausgesprochenen Abneigung gegen die klare Manier, es so wohlgefällig aufnehmen werde, wie man dies in Aragon thue. Ged. 79 schliesst sich mit seinem Bemühen um Deutlichkeit im Ausdruck gut an die Tenzone über die dunkle Manier an, und es könnte wegen seiner Strophe I scheinen, dass Guiraut, als er es verfertigte, jenes Gespräch mit Linhaure noch frisch im Gedächtnis gehabt habe. Sicherlich ist 79 bald nach jener Tenzone geschrieben, und wenn dort am Schlusse Guiraut sagt, er müsse an den königlichen Hof gehen, so ist damit wohl kein anderer als der von Aragon und zwar, da der Verkehr mit Linhaure in die Zeit vor 1173 fällt (s. S. 47 u. 50), der des Königs Alfons II. gemeint.

δ) Alfons II. kannte die Dichtungen Guirauts. In der 2. Biogr. des BBorn (H. L. 10, 224b) heisst es: *E·l reis d'Arago donet per molhers las chansons d'en Guiraut de Bornelh a sos sirventes.* Dieser König ist aber ohne Zweifel Alfons II. gewesen, welcher sich für die Dichtungen der Trobadors derartig interessierte, dass er, wie Nostradamus, Les vies des poètes prov. 1575 S. 2 berichtet (s. auch Ginguené, Hist. litt. d'Italie 1, 243 u. 303 Anm. 2), durch den Mönch Hermentère des Klosters St. Honorat eine Liedersammlung veranstalten liess.

3. Der Versteckenamen *Solatz de Quer* in v. 49 lässt sich auf Verwandte des Hofes von Aragon deuten, welche

aber nur bis 1182 diesen Namen hätten tragen können (s. d. Anm.).

4. Das Ged. ist allem Anscheine nach von P. Vidal schon um 1175 als Vorlage benutzt worden (vgl. den folgenden Abschnitt).

Somit wird man nicht umhin können, sich für Alfons II. von Aragon als den Unterredner Guirauts zu entscheiden.

c) Metrisches.

Das Gedicht setzt sich zusammen aus 6 achtzeiligen *coblas unisonans* und 2 dreizeiligen Geleiten. Das Schema der Strophe ist:

8a 8b, 8b 8c; 8c 8d, 8d 8e.

a und e sind Körner. a ist *eis,* b *ẹr,* c *ọr,* d *ẹr,* e *en.* Zu gliedern wäre die Strophe wohl in 2 pedes und 2 versus, obgleich die rhythmischen mit den syntaktischen Pausen dann öfters nicht zusammenfielen.

Der König gebraucht, was in einer Stegreifdichtung entschuldbar ist[1], zweimal dasselbe Wort *valor* in der nämlichen Bedeutung im Reime (v. 29 u. 44).

Maus erwähnt das Gedicht unter 669,2. Peire Vidal scheint die Form in zwei verschiedenen Liedern, 364, 23 und 25 (ed. Bartsch Nr. 26 und 11) nachgeahmt zu haben, welche beide (s. darüber Schopf, S. 22) zu den frühesten Liedern Peires gezählt werden, also etwa 1175 entstanden sind. Ersteres hat dieselbe Reimordnung und gleichfalls nur männliche Reimendungen; letzteres hat neben derselben Reimfolge auch die Endung *or* verwendet, zeigt nur in der 8. Zeile weiblichen Reimausgang und erinnert mit seinen vv. 22 und 23 *E domna fai gran folor Que s'enten en gran ricor* stark an die vv. 18—21 bez. 39—40

[1] s. B. Chr. 73, 18 u. 74, 1 beide Male avia=habebat im Reime.

unseres Gedichtes. Ob Gavaudans 174, 3 (R. Ch. 3, 167) sich an unser Gedicht, mit dem es die beiden dreizeiligen Tornaden gemein hat, oder an 364, 23, mit dem es in den Reimendungen d *ir* und e *ar* übereinstimmt, anlehnt, ist schwer zu bestimmen; BBorn 28, das nach Stimming, BBorn S. 54 zwischen 1185 und 1186 entstanden ist, stimmt, was seine Strophenform und selbst die Reimendungen betrifft, genau zu 364,25.

Datierung der 3 Tenzonen.

Gedicht II „Die dunkle Manier“ entstand, da es von Raimbaut von Aurenga mitverfasst wurde, jedenfalls vor dessen Todesjahr 1173 und, wie wir S. 47 sahen, ungefähr gleichzeitig mit dem vor 1173 gedichteten Rügeliede des Peire von Alvernhe. Aus seinen Geleiten zeigt sich, dass Guiraut es vor seiner Abreise *ves cort reial* gedichtet habe. Alles deutet darauf hin, dass unter diesem „königlichen Hofe“ derjenige des Königs Alfons II. von Aragon zu verstehen und dass unser Dichter dort seit Weihnachten 1168 einige Zeit zu Gaste gewesen sei. Seit 1166 weilte Alfons in der Provence; er war mit dem Hause Baux verbündet, also wohl auch ein Freund des Raimbaut von Aurenga. Von diesem aus begab sich nun wahrscheinlich, wie Peire Rogier (s. Appel, P. Rog. S. 9 u. 11), auch Guiraut von Bornelh zum König Alfons II., der ja (nach S. 56 ff.) freundschaftlichen Verkehr mit ihm unterhielt. S. 49 glaubten wir bereits Grund zu der Annahme zu haben, dass der Guiraut in Perpignan, an welchen R. von Aurenga ein Gedicht sandte, unser Dichter gewesen sei; schon in Perp. mag er sich kurze Zeit bei Alfons aufgehalten haben. Als aber dieser im Dezember des Jahres 1168 nach Spanien zurückkehrte (s. Schmidt, Geschichte Aragoniens im Mittelalter S. 121 u. Anm. 4), da scheint auch Guiraut, der ja

nach II 58 *Weihnächten* den Aufenthalt bei Linhaure mit demjenigen am königlichen Hofe vertauschen sollte, ihm nach Aragon gefolgt zu sein.

Die Tenzone III könnte dann schon bei jenem Zusammensein Guirauts mit dem Könige, also im Winter 1168/9, entstanden sein, zumal da Alfons II. in dem von Milá, Trov. S. 265 auf 1170, von P. Meyer, Daurel et Beton S. I Anm. allerdings viel später angesetzten *ensenhamen* des G. de Cabrera als Dichter erwähnt wird; ist dem aber auch nicht so, dann hat das Gespräch doch gewiss zwischen 1169, dem Jahre, in welchem Guiraut an den 1152 geborenen Alfons jene Frage wohl frühestens gerichtet hätte, und 1175, wo seine Form allem Anscheine nach (s. S. 59) von P. Vidal nachgebildet wurde, stattgefunden, wenn man nicht 1174, das Jahr von Alfons' Vermählung, als den terminus ad quem annehmen will.

In den Winter 1168/9 fiele etwa, wie wir S. 58 sahen, die Entstehung des Ged. 79; aber auch 70, das in seiner 1. Str. gleichfalls die verschiedenen Dichtweisen andeutet, hat Guiraut wohl damals verfasst, und aus der S. 57 citierten Str. III dieses Gedichtes ist ersichtlich, dass er in der That etwa einige Monate vor dem April, also die Zeit nach „Weihnachten", in Aragon verbracht haben mag.

Wäre nun Tenzone II wirklich vor Weihnachten des Jahres 1168 entstanden, so stände dies wieder damit im Einklange, dass das seiner Str. I gemäss gleichfalls beim Wechsel der Dichtweisen verfasste Lied 45 auch deshalb im Jahre 1169 gedichtet zu sein scheint, weil Robert I. von Alvernhe, der von Guiraut auch 55 IX gerühmte Kenner, dem das Ged. 45 nach Str. I zugedacht war, gerade in diesem Jahre Delphin wurde, bei welcher Gelegenheit der Dichter es ihm gewidmet haben dürfte; mit dem Herrn Ebles, den das Gedicht womöglich „auf geradem Wege" treffen sollte, ist dann wohl der auch von P. Alvernhe in der vor 1173 entstandenen Satire als Zeitgenosse erwähnte Ebles de Saignes gemeint,

der ja ein Auvergnat gewesen sein soll (s. Chabaneau, H. L. 10, 345 Anm. 5).

Die Worte, mit denen Guiraut sich in Str. VIII des Zwiegespräches mit Linhaure diesem gegenüber entschuldigt, zeigen, dass Ged. II, für dessen Entstehung wir soeben die Zeit vor Weihnachten 1168 angesetzt haben, nicht lange nach dem Bruche mit der Geliebten verfasst wurde. Tenzone I ist aber unmittelbar im Anschluss an den Bruch und noch, bevor Guiraut den Wohnort der Geliebten verlassen hatte (s. S. 37), entstanden. Wenn nun die Pastorelle 44 in Str. I und III bezeugt[1], dass Guiraut an demjenigen 1. August, welcher dem Bruche folgte, sich in die Provence begab, so geht man wohl in der Annahme nicht fehl, dass Gedicht I, das, wie schon Chabeaneau H. L. 10,222 zeigt, bestimmt vor 1182, dem Jahre seiner Nachahmung durch BBorn, abgefasst worden ist, vor dem 1. August des Jahres 1168 gedichtet wurde. Dieser Termin wird sogar im Anschluss an 49 I noch um einige Monate weiter hinaufzurücken sein. Dort klagt der Dichter nämlich: *No·m platz chans de rossinhol, Si·m sent mon cor morn e trist, E per o si·m meravilh Car no m'alegret abrils, C'anc mais no fon negus ans, De joi non agues dos tans; Mas ogan no·m plac la flors Ni·l frutz d'eras no m'agrada* B. Lb. 66. Da nun dieses Ged. auch nach dem Bruch und, wie wir S. 37 sahen, ebenfalls am Wohnorte der Geliebten gedichtet ist, so geht jedenfalls aus jenen Versen hervor, dass der Bruch im April schon eine vollzogene Thatsache war.

Nach unserer Berechnung ergiebt sich somit, dass Tenzone I wohl vor dem April 1168, Tenzone II vor Weih-

---

[1] 44 I: *L'autr'ier, lo primier jorn d'aost, Vinc en Proensa part Alest E cavalcav' ab semblan mest, Qu'ira· m tenia sobrieira* und 44 III: *eras me soi departitz D'una fals'abetairitz* MW. 1, 198/9.

nachten desselben Jahres und Tenzone III zwischen 1169 und 1174/5 verfasst worden ist.

S. 24 fanden wir, dass, wenn der Bruch im Jahre 1168 stattfand[1], Guiraut etwa 1165 seine Dichterlaufbahn begonnen haben mag. Ist dem so, dann hat er auch Peire von Alvernhe, dessen erstes Auftreten Diez, L. u. W. 71 in das Jahr 1155 setzt, über 10 Jahre Zeit gelassen, um sich den Titel des Meisters der Trobadors zu erwerben, welchen er ihm später streitig machte.

---

2. Die 3 bisher unbekannten Gedichte.

Gröber glaubte im Jahre 1877 in Böhmers Rom. Stud. 2,353 annehmen zu können, dass wir die Lieder des Guiraut von Bornelh „nahe vollständig" besitzen, und Chabaneau sprach

[1] Eine soeben im Arch. 1894 S. 229ff. von O. Schultz über die *vida* des R. von Aurenga angestellte Betrachtung bringt mich auf die Vermutung, dass die von Raimbaut verehrte *contessa valen lai en Urgel* (H. L. 10, 285 a), von welcher der Biograph berichtet *Mout fon onrada e presada sobre totas las pros domnas d' Urgel,* identisch sei mit der von Raimbauts Freunde Guiraut von Bornelh in 43 VII *Mas sai m'an mon dol cregut Us clams* (*Li clam* M) *que fan entre lor Cil d'Uriel, per que'il plusor Seran mort* (*e*) *confondut; Que'l comtessa, on pretz nais E sabers e iois uerais, S' en cuida issir. Se so'il uolon consentir* MG. 815,6 erwähnten Dame. Ged. 43 entstand bald nach dem Bruch mit der Geliebten (s. II: *Q'aisi m'es esdevengut Tot lieu qe pert ma ualor. E solatz no m'a sabor; Esdeuenc anc mais a drut?* MG. 816; V: *un couen mi frais* und VI: *ausir mi pod o garir* MG. 815, 4 u. 5) und wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des 1173 gestorbenen Raimbaut. Die sich in der citierten Str. VII findende Bemerkung von den internen Zwistigkeiten in Urgel und der Absicht der Gräfin, das Haus zu verlassen, wären wohl geeignet, Chabaneaus Annahme (H. L. 10, 284 Anm. 5), Douce sei die zweite Frau des Ermengaud VII. von Urgel geworden, nachdem der Graf sich von seiner ersten Gattin getrennt habe, zu bekräftigen, geeignet aber auch, die sonst bisher jedweder Stütze entbehrende Nachricht des Biographen von dem Eintritt der Gräfin von Urgel ins Kloster an Glaubwürdigkeit gewinnen zu lassen.

sich 1885 nach Veröffentlichung seiner „Poésies inédites des troubadours du Périgord" dahin aus, dass die Gedichte der Trobadors von Périgord, also auch diejenigen Guirauts, nunmehr alle gedruckt seien (s. Rdlr. 27,159). Indessen wusste von den in S[g] befindlichen Gedichten Guirauts Milá schon 1876 (Rdlr. 10,229/30) vier nicht unterzubringen; auch Pagès vermutete in seiner „Notice sur le chansonnier prov. de Saragosse" (Ann. du midi 2, 524 Anm. 13) in unserem Ged. IV eine „pièce inconnue", und, wenn er das nach Milá *Pos lo gratz* beginnende Lied schon richtig mit B. Gr. 242,60 *Qan lo freitz e·l glatz* identificiert hat, so hat sich doch seine Annahme, *Ben deu hom*, unser Gedicht V, sei mit 242,18 und *No·s pot sofrir,* unser Ged. VI, etwa mit 242,51 identisch (s. eb. S. 526, Anm. 7 u. 8), wie wir sehen, nicht bestätigt. Abgesehen davon, dass IV, V und VI in Bartschs Verzeichnis auch mit anderen Attributionen nicht aufgeführt und in Maus' Verzeichnis nicht berücksichtigt sind, ist auch der Umstand, dass sie hier und da für Grammatik und Wörterbuch manches bieten, was sich noch nirgends belegt findet, massgebend gewesen, sie als bisher unbekannt zu betrachten.

Was nun die Frage betrifft, ob diese Gedichte auch wirklich Guiraut von Bornelh zum Verfasser haben, so werden zahlreiche in den Anmerkungen gegebene Parallelstellen zeigen, dass sie ganz und gar in Guirauts Denkweise gehalten sind.[1] Da ausserdem die Betrachtung ihres Strophenbaues, besonders im Verhältnis zu ähnlich gestalteten Gedichten anderer Trobadors, nichts ergiebt, was gegen Guirauts Autorschaft spräche, auch sonst ihre Unechtheit zu beweisen oder sie gar anderweitig unterzubringen, kaum möglich sein dürfte, so wird uns wohl nichts anderes übrig bleiben, als dem Veranstalter der Sammlung S[g], solange

---

[1] „Von der Schreibweise scheint mir dies weniger. Ist Guiraut sonst so unnötig breit, so wenig gedrängt, so platt?" Tobler.

nicht andere Handschriften Besseres lehren, Glauben zu schenken und die drei Gedichte als von Guiraut von Bornelh herrührend zu bezeichnen.

IV (Si ja d'amor).

Ersehntes Liebesglück.

a) Inhalt.

I. Unsagbar wäre das Glück des Dichters, wenn seine Liebeshoffnungen sich doch noch erfüllten.

II. Seine Angebetete sollte, wenn sie ihm ihre Gunst schenken würde, mit ihm als Liebhaber zufrieden sein; jedermann sollte dann an ihm seine Freude haben, er selbst würde sich aber vor Wonne kaum zu lassen wissen.

III. Dass er neben ihr noch eine andere lieben werde, das sei gänzlich ausgeschlossen; denn alle seine Wünsche würden erfüllt sein, sobald er sie sein eigen nennen werde; was sie dann auch von ihm verlange, er wolle ihr auf den Wink gehorsam sein.

IV. Keinen Kaiser gebe es, der auch nur halb soviel Hoheit besitze, wie er dann besitzen würde; sie sei das reizendste Geschöpf der Welt, dem keine noch so grossen Schätze an Wert gleichkämen. Besässe er sie, so würde er sich so glücklich schätzen wie ein Kaiser.

b) Metrisches.

Das Gedicht ist eine aus 4 zehnzeiligen *coblas unisonans* gebildete Halbkanzone; der Strophenbau ist folgender:

4a 6a 6b 6b 6c 6c 10d· 10e 10e 10d· .

a ist *or,* b *at,* c *is,* d *aire,* e *atz.* Die Strophe ist ungegliedert, also una oda continua.

v. 7 ist wohl als cäsurfrei anzusehen.

Hiatus begegnet in v. 40 *seria emperaire* (s. d. Anm.).

Ein rührender Reim ist *privatz* = privatos (Subst.) v. 18 und *privatz* = privatus (Adj.) v. 28. Das Gedicht ist in Maus' Verzeichnis unter Nr. 167 hinzuzufügen. Das dort

vermerkte Lied des Uc von San Circ 457,20 ist vielleicht dem unsrigen nachgebildet; besteht auch seine Strophe nur aus Sechssilbnern, so muss es doch auffallen, dass es sich gleichfalls aus 4 *coblas unisonans* zusammensetzt, ebenso wie hier gerade den Reim d weiblich hat und für e dieselbe Reimendung *atz* aufweist.

In S[r] sind die ersten beiden Verse der Strophe zu einem Zehnsilbner vereint, so dass sich das Schema ergiebt:

10a 6b 6b 6c 6c 10d˘ 10e 10e 10d˘ .

In derselben Reimfolge sind 3 bei Maus unter Nr. 685 verzeichnete Gedichte verfasst. Von diesen hat Gaucelm Faidit 167,57 in den vv. 1, 2, 7, 8 und 9 die nämliche Silbenzahl, für den Reim d gleichfalls weiblichen Ausgang, für c durchweg dieselbe Endung *is* und ist auch unserem Gedichte insofern ähnlich, als auch bei ihm in der Anfangszeile von *amors* die Rede ist und am Schlusse das *Ai, blanca flor . . . e mi en paradis Podes metre de ioi e d'alegransa* MG. 100 an den Ausruf in unserer Str. IV lebhaft erinnert. Für Beziehungen der Tenzone 233,5 des Guilhem von San Gregori und Blacatz zu unserem Gedichte spricht ausser derselben Reimfolge auch die nur um 2 Geleite vermehrte Anzahl von 4 Strophen, die Verwendung derselben Endung *aire* als einziger weibl. Reimendung, wenn auch an anderer Stelle, die des Reimes *or*, der bei uns a ist, für c, sowie die Anklänge von v. 5 *de tan gran ricor* an unseren v. 31 und von v. 17/8 *no's cove Qu'ieu an ad autra part preian* MW. 2, 140 an unsere vv. 21—23. Im Ged. 281,3 des Rambertin de Bovavel(?) erinnert nur v. 37 (im Arch. 35, 101a, wo es dem R. von Vaqueiras attribuiert ist) an unsere vv. 21—23, a ist auch hier zehnsilbig, wenn auch weiblich, und *or* steht an Stelle von e.

Soviel steht nach alledem fest, dass das Gedicht IV am Ende des 12. Jahrhunderts bereits bekannt gewesen sein muss.

V (Be deu om).

Amors Schuld.

a) Inhalt.

I. Einen irrenden Freund soll man rechtzeitig warnen, auch wenn ihm das unangenehm ist.

II. Deshalb kann der Dichter nicht umhin zu sagen, was an Amors Verhalten auszusetzen sei.

III. Je treuer ein Liebhaber sei, desto mehr Pein bereite ihm die Minne.

IV. Seine Geliebte würde ihm gewiss geneigter sein, wenn nur Amor es ihr gestattete.

V. Sollte ihm die Gunst der Geliebten auch ferner noch vorenthalten bleiben, so werde er sich von Amor lossagen müssen.

VI. Aber noch hoffe er, mit Amors Hilfe der Liebesfreude teilhaftig zu werden.

VII. (Die vv. 50 u. 51 sind unverständlich.)

b) Metrisches.

Das Gedicht, eine Kanzone, besteht aus $5 \times 9 + 1 \times 4 + 1 \times 2$ Siebensilbnern. Die Strophen sind *coblas unisonans;* ihre Gestalt ist folgende:

7a‑ 7b 7b 7c‑ 7d‑ 7e 7e 7c‑ 7f‑ .

a, d und f sind Körner. a ist *ire,* b *en,* c *ansa,* d *ia,* e *ir,* f *aire.* Die Strophe ist ungegliedert.

Das Reimwort *languir v.* 25 findet sich auch in der Tornada, v. 47.

Grammatische Reime bilden *dire* 1: *dir* 24, *sofrire* 10: *sofrir* 15, *servire* 19: *servir* 43, *jauzire* 37: *jauzir* 46.

Bei Maus wäre diese in der prov. Lyrik noch nicht nachgewiesene Strophenform hinter No. 715 einzuschieben.

VI (No's pot sofrir ma lenga).

Die Schlechtigkeit der Welt.

a) Inhalt.

I. Die dem Herzen botmässige Zunge hat ohne jede Rücksicht zu sagen, was nur immer das Herz ihr befiehlt;

so wird auch des Dichters Zunge sich jetzt eines Auftrages des Herzens entledigen.

II. Die Schlechtigkeit greift in der Welt immer mehr um sich; vor den bösen Buben muss man sich hüten, auch wenn sie einem Wohlthaten anbieten (?).

III. Jetzt handeln die Meisten nach dem Grundsatze: Nehmen ist seliger denn Geben.

IV. Ohne Gottes Beistand werden jedoch die wenigen Guten gegen die zahlreichen Schurken nimmermehr etwas auszurichten vermögen.

V. Die Guten mögen sich in ihr Schicksal ergeben und auch ferner nach Gottes Willen handeln.

VI. Besser ist es, in niedriger Stellung gut, als in hoher gemein zu leben; der Lohn für die Rechtschaffenheit wird nicht ausbleiben.

VII. Bertran, ein Mann von untadeligem Charakter, wird aufgefordert, auch in Zukunft auf der von ihm beschrittenen Bahn weiterzuwandeln.

b) Metrisches.

Das Gedicht ist ein Sirventes und umfasst 3 Strophenpaare *(coblas doblas)* nebst einem Geleite oder $6 \times 8 + 1 \times 4$ zehnsilbige Verse; das Schema der Strophe ist:

10a- 10b 10b 10a- 10c 10c 10a- 10a- .

a_1 ist *ia*, a_2 *endre*, a_3 *ansa*,
b_1 *o*, b_2 *i*, b_3 *ęr*,
c_1 *is*, c_2 *ọr*, c_3 *an*.

Die Strophe zerfiele, wenn diese Teilung gestattet wäre, in einen Aufgesang und einen Abgesang; denn nach ihrem 4. Verse, bei dem auch das Geleit einsetzt, ist überall eine syntaktische Pause vorhanden.

Die Cäsur ist lyrisch in v. 7, 14, 18, 24 und 30; als cäsurfrei betrachtet man am besten die vv. 5, 6, 9, 10 und 12.

Hiatus findet sich v. 23 *prendre o* (s. d. Anm.), 49 *qui etz,* 51 *qui avetz,* 52 lo en (s. d. Anm.) und *diẓia e*, wo das *a* durch die Cäsur gestützt ist.

Das Reimwort *tan* v. 45 wird in der Tornada, v. 49 wiederholt.

Rührenden Reim ergiebt *dia* = dicat v. 1 und *dia* = diem v. 4.

Bei Maus ist das Gedicht unter 510, 3 nachzutragen. Es hat Sordel in seiner Tenzone mit Bertran von Lamanon (437,10 = 76,2) zum Vorbilde gedient; denn abgesehen davon, dass das Streitgedicht naturgemäss zwei Geleite hat, stimmt es in der Form und in den Reimendungen mit unserem Sirventes genau überein. Auch die aus 3 Strophenpaaren und 2 Tornaden bestehende Tenzone des Guiraut Riquier mit Guilhem von Mur (248, 36 = 226, 3) lehnt sich bezüglich des Strophenbaues eng an unseren Sirventes bez. an Sordels und Bertrans Tenzone an.

Datierung der 3 bisher unbekannten Gedichte.

Zwar bieten die 3 Gedichte selbst gar keine sicheren Anhaltspunkte zur Feststellung ihrer Entstehungszeit; dennoch wird man für den Fall, dass sie wirklich unserem Dichter zugehören, auf Grund anderer Dichtungen Guirauts, in denen ähnliche Stimmungen ihren Ausdruck finden, ermitteln können, in welche Zeit sie ungefähr gehören.

Gedicht IV zeigt seinen Verfasser noch in der grössten Hoffnungsseligkeit; er wagt es hier noch nicht, der Minne, die ihn nicht so schlecht behandelt habe, dass er ihr nicht ferner dienen sollte, irgendwelche Vorwürfe zu machen. In derselben Verfassung tritt uns Guir. in den Liedern 1, 81 und 72 entgegen. In 1 III u. IV heisst es: *Era no·m par Que chastiars Mi valgues ni clams ni tensos; Per o no·m cuich qu'anc Amors fos Plus fina, s'amadors trobes, Que, qui per dreg la razones, Ades se meillura e val mais . . . De castiar Me suy tan pars Que pro vetz n'estau cossiros, Que vey qu'ab ponher d'esperos Non puesc tan far que joi cobres* MW. 1, 188,

in 81 IV: *Mout mi ten car Amors . . . Mas pro·m dona dolors E fa·m pauc de socors E d'aiuda e de be* Arch. 51,19a und in 72 I: *Si·m sentis fizels amics, Per uer encusera Amor; Mas er m'en lais per paor Qe·m dobles l'anta e·l destrics* Arch. 51,10. Von diesen drei Gedichten ist 1 nicht lange nach dem Bruche mit der Freundin entstanden, was ersichtlich ist aus den Worten in Str. V: *Que la bona esperansa·m pais E m'acompanha ab cantadors E m'a fait[z] solatz recobrar, Don m'era totz loignatz de cors* MW. 1, 188; 81 dichtete Guiraut 2 Jahre nach der Trennung, s. Str. II *Ben a dos anz passatz, E ies no m'en recre* Arch. 51,18b, und 72 rührt gemäss Str. VI (s. S. 42) noch aus der Zeit der dunklen Dichtweise Guirauts her. Zu jener Zeit, als Guiraut der Minne gegenüber noch schüchtern auftrat, um es mit ihr nicht zu verderben, ist auch unser Ged. IV entstanden. Allmählich aber mochte er, als er sah, dass sein langes Harren vergeblich blieb, ärgerlich geworden sein, und zeigt er sich in 9 I schon unwillig über die schlechte Behandlung, die Amor ihm zu teil werden lässt, indem er sagt: *Amors, e si·m clam de vos, Sera·us honors? No, per ma fe! Car no·s coue, Desqu'en uostra mantenenza M'auiatz, Qu'era·m gecatz, Ans pessatz Com ceila·m uuela Cui eu uueill* MG. 864, so nimmt er sich in Ged. V gar heraus, die Minne der Härte und Ungerechtigkeit zu zeihen, sie zu beschimpfen und ihr den Dienst aufzusagen für den Fall, dass sie seine Bitten nicht endlich erfülle. Dass Ged. V zu seinen letzten Liebesliedern gehört, scheinen auch die Worte in v. 46 *Enquera pogra jauzir* zu beweisen. Vielleicht ging es dem Ged. 33, das nach Str. VII und VIII während des Kreuzzuges entstand, um einige Jahre voraus, denn in Str. IV sagt da der Dichter: *Mas era·m lais aconseillar E conosc, tan son eiscernitz, Qe damages sembla petitz, Pos es passatz; Ben sai q'enant n'es hom iratz, Mas pueis s'en uai la pen'e·l fais. Folz es qi de l'anar* (l. *amar*) *s'irais* Arch. 34,398 a.

In der Hds. folgt VI unmittelbar auf V, und es ist auch möglich, dass beide Gedichte ziemlich gleichzeitig entstanden; wenigstens ist VI wohl ein Produkt derselben Zeit, welche das Ged. 77, in dem gleichfalls von der Verderbnis der Welt die Rede ist, hervorgebracht hat; Ged. 77 setzt nun Maus S. 47 zwischen 1187 und 1189 an, und ich möchte wegen der vv. 33/4 u. 43/4 — s. den Text beim Beginn der Anmerkungen zu Ged. VI — meinen, dass es in der Zeit von der Eroberung Jerusalems am 29. September 1187 bis zum Entschluss des Kaisers Friedrich im März 1188, einen Kreuzzug zu unternehmen, entstanden wäre.

Wie dem aber auch sei, so dürfte sich doch wenigstens dagegen, dass hier die mit unseren Voraussetzungen in Einklang stehende handschriftliche Reihenfolge der Lieder beibehalten worden ist, kaum etwas einwenden lassen.

Zur Orthographie.

Die Orthographie in den rekonstruierten Texten suchte ich möglichst einheitlich zu gestalten; ich schied daher *u* und *v*, *i* und *j* von einander, bezeichnete das mouillierte *l* durch *lh*, das mouillierte *n* durch *nh*, gab die gutturale Media vor *a* und *o* durch *g* und vor *e* und *i* durch *gu*, die gutturale Tenuis vor *a*, *o* und *u* durch *c*, vor *e* und *i* durch *qu* wieder; dem durch *j* vor *a*, *o* und *u* dargestellten Reibelaut entspricht *g* vor *e* und *i*, für stimmhaftes *s* setzte ich *z*, für stimmloses dagegen *s* und für den aus lat. *t* + *s*, *c* vor *e* und *i*, *t* + Hiatus - *i* hervorgegangenen *z* - Laut am Ende der Wörter *tz*; wo sich am Ausgange der Wörter in den Hdss. statt der gewöhnlichen Tenuis die Media zeigte, ersetzte ich sie, ausser in *ab* und *ad*, durch die entsprechende Tenuis und schrieb im Innern der Wörter Tenuis vor Tenuis, sowie Media vor Media. Den sich in den Hdss. in verschiedenen Funktionen findenden Buchstaben x habe ich ebenso wenig angewandt, wie das dort nicht selten vor vokalischem Anlaut und zwischen Vokalen stehende *h*. Für *que, o, a* (= lat.

ad) und *e* (= lat. et oder in) führte ich vor Vokalen die Formen *quez, oz, ad* und *et* bez. *en* ein und hielt *cor* = Herz und *cors* = Körper, sowie die Konj. *mas* und *pos* und die Adv. *mais* und *pueis* auseinander; *t* nach *n* im Auslaute und vor *s*, sowie bewegliches *n* vor konsonantisch anlautenden Wörtern und in den Vorsilben *co(n)* und *e(n)* vor Labialis oder Sibilans liess ich regelmässig weg und behielt Gemination von Konsonanten nur bei ursprünglich doppeltem *r* bei. Im übrigen waren für die Wahl der Spielformen, auch in den von den Interlokutoren Guirauts gedichteten Strophen der Tenzonen, welche Guiraut doch wohl später ebenfalls in seiner eigenen Weise niedergeschrieben haben wird, die Resultate massgebend, welche eine Beobachtung der Reime in Guirauts Dichtungen ergab. Da jedoch bei dem gegenwärtigen Zustande der Texte von einer gründlichen Darstellung der Sprache des Dichters noch keine Rede sein kann, so begnüge ich mich hier damit, einige wichtige Besonderheiten derselben hervorzuheben.

I. Lautliche Eigentümlichkeiten.

A. Vokale.

1. Betontes ĕ in offener Silbe giebt ę, nicht *ie, ei* oder *iei*:

esmer : *quer* : *er* (erit) 74, *quers* : *sers* : *Beders* (Biterris) 17, *sers* : *fers* : *guerrers* : *Beders* 60, *fera* : *esmera* : *enquera* (noch): *cuidera* 31.

Auch *eu* bleibt und wird nicht zum Triphthong *ieu* : *seus* : *manteus* 20.

2. Betontes ŏ in offener Silbe wird (bei folgender gutt. Tenuis) zu *ue* diphthongiert:

luec : *muec* : *vuec* : *nec* (Vbsubst. von *negar*, cf. Tobler bei Philippson, Mönch v. Mont. zu II 27) 63 (Rdlr. 25,211)[1].

[1] Ueber die Seltenheit der Gegenüberstellung von einfachem Vokal und steigendem Diphthg. im Reime s. die dafür von Tobler, Frz. Versbau[2] S. 124 ([3]S. 138) angegebenen Stellen. — In welchen Fällen im Prov. Diphthongierung eintreten konnte, darüber s. Suchier in Gröbers Grundr. 1,574.

B. Konsonanten.

1. *c*, im Anlaut oder nach Kons., vor *a* geht in *ch* über, ebenso wie ursprüngliches *ct* zu *ch* wird[1]:

dicha (dictam) : *richa* (ricam) 17, *esducha* (exductam) : *hucha* (*hucat) 59.

2. Im übrigen wird intervokale Gutturalis zu *i*:

esbaudei : *vei* : *trei* (= tres) 40, *lei* : *abnei* : *autrei* : *vei* (video) 6, *lei* : *trei* (= tres) 36; *desdui* : *fui* (fugio) : *cui* (pron. rel., dat.) 47.

i + Gutt + Vok. = *i* + Vok.:

dia (dicat) : *perdria* 18, *chastia* : *conoisseria* 70, *dia* (dicat) : *trobaria* V, *dia* (dicat) : *dia* (diem) VI.

3. In *el* + flex. *s* löst sich *l* in *u* auf[2]: *auzeus* : *neus* 60.

4. *ll* ergiebt auch vor vokalisch gebliebenem *i* mouill. *l*: *destuelh* (deextollit): *suelh* (soleo) 3, *falh* (fallit): *miralh* 47.

5. *p* nach *i* vor *t* schwindet: *escritz* : *partitz* 6. — Die Gruppe *mps* wird zu *ms* : *tems* (tempus) : *nems* (nimis) 25.

6. Gemination des *m* findet nicht statt: *flama* : *clama* 57.

7. Bei *tr* zwischen Vokalen ist *t* untergegangen : *derera* : *ofera* I 45.

II. Flexivische Eigentümlichkeiten.

1. Sbst.: Eigennamen mit flex. *s* im Nom. verlieren dasselbe im Voc., bilden also den Voc. gleich dem cas. obl.: *Segur* : *aür* 53.

Pron.: *ilh* : *filh* 49 (*lor* : *plor* 43).

Verb.: *creire*, 1. Pers. sing. praes. ind. stets *cre*: 28 u. 48 : *sove*, 42 wie 34[3] : *fe*, 71 : *te* (tenet), 72 : *me*;

---

[1] Die Ansicht Suchiers, Dkm. p. XI, die Dordogne gehöre dem *chauza-fach* = Gebiete an, bestätigt sich somit für Guiraut.

[2] Nach Suchier in Gröbers Grundr. 1,582 sollte im 12. Jhdt. die Auflösung des *l* vor den Zungenlauten mit Ausnahme des *s* stattgefunden haben.

[3] R. Vidal wirft Guiraut von Bornelh mit Unrecht vor (s. seine prov. Gramm. ed. Guessard S. 83 und ed. Stengel 84, 9), in 34 III die Form *cre* in der 1. Person statt *crei* fälschlich gebraucht zu haben. *cre* ist auch in der 1. Pers. die regelmässige und von Guiraut überall ange-

recre 81 : *fe;* 19 : *cre* (= credit). — *conquerre,* part. perf. *conquis* : *grazis* 13.

III. Einzelnes.

„Jetzt" heisst *ar* (1 : *avar*), „noch" *enquera* (31, 39, 76 : *cudera*), „die Weise" *guia* (2 : *cortezia*), „mehr" *mais* (78 : *estrais*) oder *mai* (2 : *amarai*), „alle" *tuch* (3 : *aduch*), nicht *tut,* wie Mann, A. u. A. 41, S. 105 aus Ged. 48 VI ersehen will, wo *tut* (: *aiut*) nicht = toti, sondern = tutet ist; wegen des Sbstv. *cuda* (Gedanken) (34 : *recrezuda*) lasse ich das dazu gehörige Vb. *cudar* lauten.

Text der 6 Gedichte.

I.

242,69.

14 Hdss.[1]: *A* 18 (Arch. 33,322; Studj di filol. rom. 3,34), *B* 18 (MG. 1377; Var. zu *A* Studj di filol. rom. 3,677), *C* 8 (MG. 829), *D* 11, *G* 70, *H* 37 (MG. 937; Studj di filol. rom. 5,475), *I* 23 (MG. 828), *K* 12, *N* 181, *Q* 87, *R* 8a u. Str. I besds. mit Noten *R* 8b (= R'), *V* 74 (MG. 938; Arch. 36,421), *a* 41 (Var. zu *A* Arch. 33,322), *S*[v] 67 und hinter der *razo* Str. I besonders (= *S*[v]').

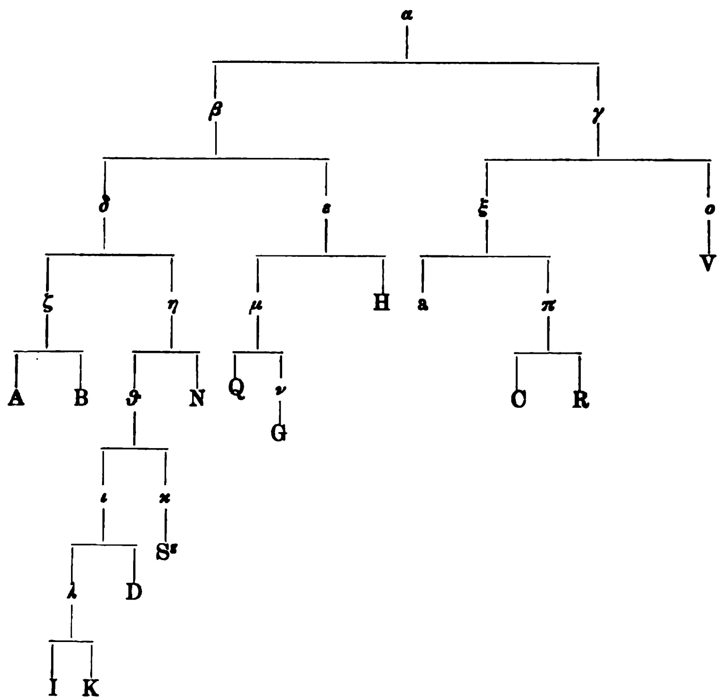
Das wahrscheinliche Abhängigkeitsverhältnis der Hdss.[2] möge nebenstehende Figur veranschaulichen:

---

wandte Form; eine Form *crei* begegnet in den 7 Ged. mit *ei* = Reimen (6, 15, 36, 40, 48, 62 und 73) nicht ein einziges Mal.

[1] In *N*[2] (Phillips 1910) ist nur die Anfangszeile des Gedichtes enthalten, nicht, wie C. de Lollis Rom. 18,467 angiebt, das ganze Gedicht.

[2] Hier bietet sich zum ersten Male die Gelegenheit zu dem von Jeanroy, Rev. des Pyr. 1893, S. 19 gewünschten Versuche, den Platz von *S*[v] unter den übrigen prov. Liederhdss. zu bestimmen.



Die beiden Haupttypen β und γ ergeben sich aus v. 53 und 30. β wurde die Quelle von δ und ε; δ wies in v. 50 und 62 Lücken auf, während ε vollständig war; ζ mag nun den v. 50 sich anderswoher verschafft und die eine Lücke ausgefüllt haben, so dass es *A* und *B* mit nur einer Lücke in v. 62 ergab, η dagegen blieb unvollständig, und ihm entstammen ϑ und *N* mit beiden Lücken; aus ϑ flossen sodann ι und κ, von denen letzteres oder sein Ausläufer S^x beide Lücken zu füllen vermochte, ersteres aber nur v. 62 und zwar aus einer anderen Quelle in seinen Text einfügte; aus ι entstanden λ und *D* mit fehlendem v. 50; während nun *D* die Lücke ausfüllte[1], indem es den

[1] *D* erweist sich auch in v. 63, wo es für eine Stelle 2 verschiedene Lesarten bietet, als Mischhds.

Vers allerdings an falscher Stelle einschob, gingen aus *λ* die Redaktionen *I* und *K* hervor, von denen letzteres erst nachträglich den v. 50, anscheinend aus *H*, am Rande hinzufügte.

Die Zusammengehörigkeit von *A* und *B* zeigen ausser der ihnen gemeinsamen Lücke in v. 62 die in beiden enthaltenen Fehler, in v. 5 *demanda,* das schon in v. 2 im Reime steht, statt *desmanda* und in v. 37 *enquera*, das in v. 43 den Reim bildet; sie gehen aber auseinander in v. 47. *DIKS*ᵃ stimmen überein in v. 25, 26, 27, 28, 36, 41, 52, 63 u. 67, von ihnen sondern sich *DIK* in v. 2 u. 11 und weiterhin *IK* in 1, 5, 13, 22, 23, 33, 34, 44, 61 u. 64 ab. Die Verwandtschaft von *ABN* zeigt sich ausser in v. 62 auch in v. 47 u. 57, die von *IKN* ausser in v. 50 auch in v. 31, wo *esdug neus* in *IK* und *esdui nius* in *N* auf ein fälschliches *esdugneus* statt *esdugueus* (= *esdugu' e·us*) in *η* hinweisen. *ABIK* gehen in v. 10, *ABDS*ᵃ in v. 22 zusammen. *N* nähert sich der Gruppe *ε* in v. 39 und steht mit *ε* zusammen zu *γ* in v. 23; besonders nahe steht *N* der Hds. *Q* in v. 23 *sim trazes plus* und in v. 48 mit *fis*. *G* und *H* haben Nachbesserungen erfahren; in *G* ist z. B. *els*, in *H* ist *vos* in v. 15 mit anderer Tinte von späterer Hand hinzugefügt. *G* und *H* allein schreiben in v. 18 *tot* statt *ja*, *G* und *Q* haben in v. 15 und 19 Flexionsfehler gemeinschaftlich, welche sich freilich auch in einigen anderen Hdss. finden; die Geleite fehlen in *G*. Die Hdss. *H* und *a* haben häufig dieselben Lesungen, so in 2, 3, 34.

Von *γ* gingen *ξ* und *ο* aus, letzteres mit einer Lücke im v. 12, welcher *V* fehlt. *ξ* las in v. 43 statt *vos*, indem es die Stelle anders auffasste, *nous,* was dann bei *a* zu *uous* wurde, während es durch *π* auf *CR* überging; *π* schrieb in v. 47 statt *ofera*, indem es *q* statt *of* las, *qera*, das *R* ohne weiteres übernahm: *C* veränderte es in *enqueira* und stellte aus Versehen die vv. 25 und 26 um.

Im Grossen und Ganzen wird die Varia lectio unsere Anordnung der Hdss. bestätigen.

Nach *ABCHIR* ist das Gedicht bereits von O. Schultz, die prov. Dichterinnen S. 19, nach ebendenselben Hdss. mit Zuhilfenahme von *D* und *V* von Appel[1], Prov. Chrestomathie S. 129 ediert.

I. Si·us quer coselh, bel'ami'Alamanda,
No·l me vedetz, c'om cochatz lo·us demanda;
Que so m'a dich vostra domna truanda
Que luenh sui fors eisitz de sa comanda,
Que so que·m det m'estrai ar e·m desmanda.
Que·m coselhatz?
C'a pauc lo cor dins d'ira no m'abranda,
Tan fort en sui iratz.

II. Per deu, Guiraut, ges aisi tot a randa
Volers d'amic no·s fai ni no·s garanda;
Car si l'us falh, l'autre cove que blanda,
Que lor destrics no crescha ni s'espanda.

I. 1 Sieus *ABCHQRS*^{g}*S*$^{g'}$ *a*, Seus *D*; Conseil uos quier bell *IK*; ajmj *V*; alemanda *H*. 2 No·l me] No lom *DGIKS*^{g}; vedatz *AGS*$^{g'}$, ne dez *D*; Per dieu lom datz com *Ha*; coms *QS*$^{g'}$; cochat *R'*, choza(z) *G*, coitos *IK*, coitas *D*; ious *Q*, los *DIK*, luos *G*. 3 Que so] Qui so *N*, que(m) *G*, queras *RV*, caras *C*, cara *S*^{g}*S*$^{g'}$, carar *D*; Que som retrais uostra *Ha*; domna duranda *Q*. 4 Que luenh] Calhors *DGIKS*^{g}*S*$^{g'}$, calhons *RR'*; luenh s. f.] fort son loin *HV*, totz soi for *a*; sui] fuy *R*; for *D*, fortz *S*$^{g'}$; yssit *R*. 5 Que] pus *RV*, pois *Q*, car *CS*$^{g'}$, en *IK*, mas *H*; qe det *Q*; m'e. ar] tot m'e. *a*, er mestra *R*; ar e·m] er nim *HV*, er est G, e me *CS*$^{g'}$; demanda *AB*; m'e. ar e·m d.] nos tol era nos mâda *Q*. 6 Quim *N*; coselhat *R*. 7 Capau *A*, Cabpau *B*; le *S*$^{g'}$, mos *a*; dins d'i.] dira dins *R*, dira totz *N*, totz d'i. *ABC*; nos abranda *S*$^{g'}$, sos trabanda *a*.

II. 9 Amics Gerard *G*; guirautz *C*; tost *H*; aisi t.] tot aissi *a*; airanda *H*. 10 Voler *CRV*, vol̄ *N*; damics *ABIK*; nos nos fai *H* (Studj), noul fai *Q*; nois fai ni nois *AB*. 11 Car] que *ADIKS*^{g}; lun *S*^{g}; si l'us] lus se *D*; lautres mestiers que *DIK*; ques b. *S*^{g}*V*. 12 fehlt *V*; lors *AC*; destreg *R*; nois c. *ABQ*; Que nuls (mils *I*) destrics entrels dos (entrel dos *I*, entre lor *Ha*) no s'e. *DHIKS*^{g}*a*.

[1] Herr Prof. Appel war so liebenswürdig, mir bald nach der Drucklegung einen Abzug dieses Gedichtes zu übersenden.

E s'ela·us ditz d'aut puei que sia landa,
Vos la·n crezatz,
E plasa vos lo bes e·l mals que·us manda,
C'aisi seretz amatz.

III. No puesc mudar que contr'orguelh no gronda;
Ja siatz vos, donsela, bel'e blonda,
Pauc d'ira·us notz e paucs jois vos aonda,
Mas ges non etz primera ni segonda!
Et eu que tem d'est' ira que·m cofonda, —
Que m'en lauzatz, —
Si·m sen perir, que·m traia plus ves l'onda?
Mal cut que·m chabdelatz!

IV. Si m' enqueretz d'aital razo preonda,
Per deu, Guiraut, no sai com vos responda;

---

13 E sielaus *B*, E sellaos *G*; E silaus dis S^g, E sil uos dic *D*, Anz sella ditz *a*, Pero sius (sil *V*, sieus *R*) ditz *CRV*; si landa *G*, sia la landa *IK*. 14 la·n] len *G*, o *R*. 15 vos in *H* erst später hinzugefügt; los *CGQR*S^g; ben *NV*; els *CGIR*S^g*a* (in *G* von andrer Hand); mal *NQV*; qeos *G*, qil *AB*, sil *HNQVa*.

III. 17 No]com *H*S^g*a*; pues S^g, puos *D*; mudar] sofrir *HNQRVa*; quieu *C*, qes *DV*; quencontrorguoill *IKN*; oigol *G*, egoil *a*; nom *H*; g^a^nda *Q*, granda *V* (Arch.), gornda *D*. 18 Ja] Jaus *V*, Tot *GH* (und in *K* noch besds. am Rande); sia S^g, siat *H*; Quiia est uos d. *N*, Sitot uos est d. *Q*; d. e bell *BH*; bronda S^g. 19 Paucs *a*; iraos *G*; notz] uoz *a*, no *D*; e pauts *V* (Arch.), e pauc *CGQR*S^g. 20 Mas ges] Mas qe *HRa*, fors que *V*, pero *IKNQ*; noi etz *HIKNV*; E non (noi *D*) es ies *D*S^g. 21 Et eu q. t.] Mas eu(ieus *Q*) que tem *NQRV*, Mas ieu tem tan *C*, Eu qem tem fort *AB*: quem tem *Ga*; d'e. i.] de lira *CNQR*, desira *D*, dest im *G*. 22 Que m'en] Con men *N*, coma *V*, vos quem *G*, Vos que me *IK*, vos (vas *D*) me *ABD*S^g. 23 Si·m] siem S^g, sieu *C*, si *GR*, tan *NQV*; sen] tem *CGHNQRVa*; peritz S^g, murir *RV*; que *V*, quen *K*; traia] tenga *ABV*; que·m t. p.] sim trazes plus *N*, si traçes plus *Q*, e nom traetz *C*; pueys *R*, trop *H*; vas sonda *IK*. 24 cut] cre *AHa*; quen *K*; captenjatz *a*.

IV. 25 und 26 sind in *C* umgestellt. 25 Si m'e.] Si n'e. *G*; Si mapelatz de tal *DIK*S^g; datal *G*; raz *H* (Studj). 26 Per deu] per deun *V*, amics *DIK*S^g; Girard *G*; com vos] que uos *G*, queus mi *CNQR*, qe men *Ha*.

Per o, si·us par c'ab pauc fos jauzionda, —
Mais vuelh pelar mo prat c'autre lo·m tonda.
E s'e·us er'uei de·l plach far dezironda,
Vos eserchatz
Com so bo cor vos esdui' e·us resconda!
Be par c'om etz cochatz!

V. Donsel', ueimais no siatz trop parlera!
S'ilh m'a mentit plus de sinc vetz primera,
Cudatz vos donc que totz tems lo sofera?
Semblaria c'o fezes per nesera
D'autr'amistat! — Ar ai talan que·us fera,
Si no·us chalatz!
Melhor coselh dera na Berenguera
Que vos no me donatz!

---

27 Mais sauos par queu sia i. *V*, Vos me dizetz de pauc sui i. *DIKS*^{g}, Vos mapellatz de leu cor i. *ABG*, Pos vos dizes capauc son i. *a*; sieus *R*. 28 Mai *HR*, ans *DIKS*^{g}; pratz S^g; cautrel mi t. *ABRV*, cautre lo t. *Q*, cautre mel t. *G*, cautre mi t. *C*; t.] conta *N*. 29 E] Que *ABDGS*^{g}, Mas *NQ*; s'e·us er'uei] sill er oi *HNQ*, si ser hoi *G*, si sera *IK*, sius sera S^g, sioserai *D*, seus era *AB*; de·l] de *DQS*^{g}; plaitz S^g; Vos uej que etz del *V*, Vos selaray del *R*; Cum sieu del plag fos aras d. *C*. 30 encertatz *DG*; Jal (ja *C*) ensercatz *CRV*, ja li cerchatz *a*. 31 Col *DIKS*^{g}; sieu *IK*, sieus S^g, sos *C*, sen *D*, sa *R*; ba *R*, bel *ABDIK*, bels *GS*^{g}, gens *C*; cors *ABCDGIKS*^{g}; nous *N*; esdui'] enduia *AB*, esdiga *a*, esdui uos *Q*; e·us] neus *IK*, nius *N*, es *D*, eos *G*, ē *R*; resconda] esconda *CIK*, responda *V*, segōda *R*. 32 Bem *CV*, bē *R*; c'om] cum *ABCD*, con *GKNQVa*, que *R*; netz *ABCIKNR*.

V. 33 Donzella mais *H*; Deserenan no *C*; nous fassatz *IK*; trop] tant *AB*. 34 S'ilh] Si *IKQ*, Quil *ABGN*, ja *DS*^{g}; mal *Q*; pl.] mais S^g; s. v.] M. v. *IK*, cē u. *G*, .V. C. u. *D*; Sela ma trag may de . C. v. pr. *R*; Sil ma mentit .C. uetz en una tejra *V*; Plus de cent uez ma ia mentit (iamtit *a*) pr. *Ha*. 35 Lauzatz mi (vos *V*) *CRV*; qieu *ABH*; t. t.] oimais *H*; loi *HQR*, lho *C*, lio *a*, loil *G*, o *V*; sofreira *D*. 36 Cuiariatz *CV*, nous cuiaratz *R*, ja creiriatz *DIKS*^{g}; c'o] queu *V*, qe *H*, qel *GQ*, o *R*; feres *I*; nerceira *a*, riqueira *V*. 37 Dautramistatz *GV*, Cest amistatz *H*; ar ai] et ai *N*, rai *Q*; telan *H*; quieus *I*, cos *D*; Ar ai t. q. f.] ai talan quieus enqieira *AB*; trop auetz dit en talant ai queus o feira *V*. 38 Si] Co *R*, saora *V*; no·us] nos *IK*, no *CDGS*^{g}*Va*. 39 Meillors *G*, meiller *Va*; dara S^g, daua *AB*, njdera *V*, donet *GHNQ* (donor *H* in Mahns Ged.), saup dar *a*; na] ma *a*. 40 Que] Se *G* (später in Que geändert); no me] nol me *V*, no men *AB*, nom *D*.

VI. L'ora vei eu, Guiraut, qu'ela·us o mera
Car l'apeletz chamjairitz ni leugera;
Per so cudatz que de·l plach vos enquera?
Mas no cudetz que sia tan manera;
Ans er ueimais sa promesa derera,
Que que·us diatz,
Si l'en destrenh tan que ja vos ofera
Treva ni fi ni patz.

VII. Bela, per deu, no perda vostr'aiuda,
Car be sabetz com me fo covenguda.
S' eu m'ai falhit per l'ira c'ai aguda,
No·m tenha dan; s'anc sentitz com leu muda

VI. 41 Ara *G*, Enquer *DIKS*^{g}; eu] fehlt *I*, eo *Q*, en *KV*; Gu.] fehlt *Q*, gerâd *G*; qelaos *G*, qellas *A*, queus *V*; o]u*S*^{g}; o m.] engiera *Q*. 42 Ca *D*; lapelatz *GHRS*^{g}*a*, mapellatz *B*, mapelletz *V*; ch.] mentejritz *V*; lengieira *K*, leogera *Q*. 43 Per sous *C*, pero *ABR*; P. s. c.] Cuiatz uos donc *GHa*, uos atendetz *V*; que] qeil *Q*, quil *V*; de·l] de *CHQa*, des *V*; vos] nos *G*, nous *CR*, vous *a*. 44 Mas] ieu *ABH*, ni *a*, e *G*; Mas eu (eo *Q*) no cre (cug *CR*) *CNQRV*; non cug (aig *a*) ges (cuges *IK*) *ABDGHIKS*^{g}*a*; quen *D*, quilh *ABCa*; tan] tals sa *R*. 45 A. e. u.] Ans gardara *C*, Nis er totz tems *V*, Cadûcs sia *G*; proeza *CDRV*, pro($\dot{s}$)sa *G*; entieira *CV*. 46 qeos *G*, qem *D*, quel *V*, quen *KN*, quē *IQ*. 47 Si l'en] Sil *V*, silh se *C*, si sen *HIKS*^{g}*a*, Si iaus *ABN*, No la *Q*; desdeing *S*^{g}; Si ia fai tan *G*, Ja tan fai *D*; t. q. j.] que contra *DG*; q. j. v.] que contra uos *A*, $\overline{q}$ la ja uos *R*, que no uos *C*, que ia nous *a*; nofera *S*^{g}, sofeira *ABGIKN*, quieira *R*, enqeira *C*. 48 Tregas *H*, tregaç *Q*; fis *NQ*; De treua ni de patz *CV*, Huey may treua ni patz *R*.

VII. 49 per deo *Q*; perga *C*; vostra uida *GRS*^{g}; nous aia aixi perduda *V*. v. 50 fehlt in *IN* und ursprgl. auch in *K*, wo es später hinzugefügt wurde. 50 und 51 sind umgestellt in *D*. 50 Car] Que *QR*; be s.] ia saubes *Q*; Ja sabetz vos *ABDGS*^{g}; fos *V*. 51 Sieu ai *ABGHRS*^{g}*a*; l'ira] lura *G*, ira *V*. 52 tenigna (*l.* teingna) *N*; danc *Q*; s'anc] so *R*; sentisc *Q*, sencist *N*, sabez *G*, saubez *DS*^{g}, saubest *IK*; com] can *HNS*^{g}, ca *R*, cam *Q*; leo *Q*, len *S*^{g}; s'a. s. c.] ans se cug que *V*, quar ben sabetz *C*.

Cor d'amador, ami', e s'anc fotz druda,
De·l plach pesatz;
Que be vos dic: Mortz sui, si l'ai perduda! —
Mas no m'en descobratz!

VIII. Senher Guiraut, ja n'agr'eu fi volguda,
Mas ela·m ditz c'a drech s'es irascuda
C'autra·n preietz com fols, tot a saubuda,
Que no val leis ni vestida ni nuda.
No fara donc, si no·us gic, que vencuda,
S'autra·n preiatz?
Be·us en valrai, ja l'ai'eu mantenguda,
Si mais no·us i mesclatz.

IX. Bela, per deu, si d'ela n'etz crezuda,
Per me lo·lh afiatz!

---

53 d'a.] lamodor (später in lamador verbessert) *G*; dom irat *R*; amig'e *a*, amiga *C*, amoros *R*, amor e *V*, bela e *ABDGHIKNQ*S^g. 54 De·l] De *Q*; patz *R*. 55 Que] Car *CHV*, queu *N*, qem *Q*; be] ves *N*, ver *Q*; v. d.] sapchatz *H* (und in *K* neben v. d.); mort *RV*; sui] om *I*; si] sieu *DKQ*S^g*a*; Quieu (Car *G*) sui be mortz (mort *G*) senaissi (sinaissi *AB*) lai *ABG*. 56 Mais *a*, may *R*; no lo *DN*, nō loi *QR*S^g, nolho *ABC*.

VIII. 57 Seignen *ABN*, Seignor *K*; G.] amics *CDH*S^g*a*; S.G.] Sennamic *R*; Per dieu en guiraut la fin agreu u. *V*, P deu giraud benagra fin u. *G*. 58 ella d. *ABV*; dic ab d. *D*; cab S^g; dreitz *G*S^g. 59 Autran *V*, Caltram *H*S^g, Cautra *N*; preiatz *CV*, pogues S^g; fol *R*, foil *V*; tost *K*; assa saupuda *R*. 60 Quil *V*; no la ual (uol *V* im Arch.) *ACNQRV*; ual ges (valgues *D*) lei u. *DGIK*. 61 Noi *AB*, nos *C*; fora *N*; N. f. d.] Nō o farai *G*, ni non fara *IK*; sil *B*; nos *GK*, uos *DI*; giec *R*, dit *G*; que] fehlt *N*, car *GIK*; Donc si nous gic be fara que *H*S^g*a*, Faraio eu ben huimaisque *V*; uenguda *D*, uētuda *R*. 62 fehlt *ABN*; Ner so sapchatz *DGIK*, Sautran amatz *V*. 63 en] i *GHa*; ja l'ai'eu] si tot lai *HR*, et (es *Q*) ai laus *ABNQ*, ja lagreu *D*; m.] captenguda *CDV*; ja l'ai'eu m.] mas (mais *K*S^g) can vos er renduda *DIK*S^g. 64 Si] Sol *R*; nos *D*; mescl.] tornatz *V*; Samors no laus tollatz *IK*.

IX und X (65—68) fehlen in *G*. IX. 65 Sella *Q*, Bell *IK*; si ela *R*; de lai (laiz *H* in Mahns Ged.) *ABHV*S^g*a*, de lui *V* (im Arch.); n'etz] nes *R*S^g, mes *V*, nos *IK*, vos *a*. 66 loi *HQR*, lio *a*, lo *ABNV*, autrejatz *DHIK*S^g*a*.

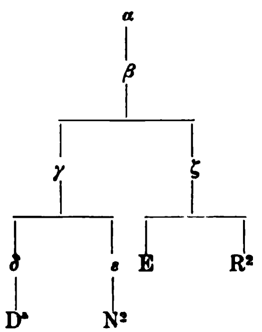
X. Ben o farai, mas can vos er renduda
S'amors, no la·us tolhatz!

II.

242,14 = 287,1.

4 Hdss.: D^a 183, *E* 221 (MG. 336), N^2 (Cod. Phill. 1910, Berlin) 18, R^2 24 (MG. 821).

Das Verhältnis der Hdss. wird wohl am besten durch folgende Stammtafel dargestellt:



Schon in der Ueberschrift trennen sich D^a N^2 von ER^2; D^a N^2 attribuieren das Gedicht allein dem Raimbaut d'Aurenga, ER^2 enthalten allein für dasselbe die Bezeichnung der „Tenzone“, *E* nennt aber auch „Linhaure e Guiraut de borneill“ als Verfasser des Gedichtes, was R^2 unterlässt. In v. 37 stand das später nur von *E* in *amans* verbesserte *aman* wohl schon in β, welches wahrscheinlich auch in v. 7 *foran* undeutlich schrieb, so dass nur R^2 es richtig wiedergab, während γ und *E* von einander unabhängig *seran* dafür lasen. D^a und N^2 gehen zusammen in v. 12, wo aber *chans*, wie *Qui·l fai* in v. 13 zeigt, nicht zu entbehren ist, in v. 17, wo man das den Gegensatz zu *bo* bezeichnende *avol* wegen der folgenden Gegenüberstellung von *pauc* und *gran* nicht gut wird missen können, so-

X 67 En *Q*; Beus i (i fehlt *H* in den Studj) ualrei *Ha*; mays *R*, sol *DIKS*[g]; vos] nos *N*; Si farai eu mas pus uos *V*; 68 amor *NRS*[g]*V*.

wie in v. 16, 29, 30, 31, 35 und 38. In 44 ist wohl γ ein kleiner bourdon untergelaufen; vielleicht hat der Schreiber von δ beim Kopieren den Fehler nachträglich bemerkt, im Sinne behalten, dass etwas nach *per* einzuschieben sei, und schliesslich an falscher Stelle, nämlich in v. 47 die Korrektur vollzogen, die D^a dann ohne weiteres übernommen hat; ε hat wenigstens das Wort *clardat* wiederhergestellt und an der Verschlimmbesserung in v. 47 nicht teilgenommen. Hinter v. 18 scheint auch in γ schon der Absatz gefehlt zu haben, der noch in D^a hinter *fatz* vermisst wird; ε schrieb gleichfalls 18 und 19 als éinen Vers, welches Versehen dann auch dem Schreiber von N^2 passierte, der desselben aber, am Schlusse der Strophe angelangt, gewahr wurde, die Wörter von *Non er* bis *ual* ausstrich und nunmehr in 3 besonderen Versen noch einmal richtig kopierte. Nicht dem aufmerksamen Schreiber von N^2, sondern dem von ε wird dann auch wohl das Auslassen des v. 5 zuzuschreiben sein. Im v. 34, wo *aur* den Gegensatz zu *sal* bildet, muss ζ fälschlich *auer* eingeführt haben, worauf R^2 die überzählige Silbe in seiner Weise fortschaffte; ebenso ist die Verderbnis von v. 41/2 in ER^2 von ζ ausgegangen; v. 6, 10 und 24 weisen gleichfalls auf die E und R^2 gemeinsame Quelle ζ hin.

Gedruckt findet sich Str. I nach *R* in Rayn. Ch. 5,249; Diez, Poesie 72 und Balaguer 3,266 geben Str. I und II nach *E* und *R* wieder.

I. Ara·m platz, Guiraut de Bornelh,
Que sapcha per c'anatz blasman
Trobar clus ni per cal semblan.
Aiso·m diatz
Si tan prezatz
So quez es a totz comunal;
Car adonc tuch foran egal.

I. 5 fehlt N^2; prezeratz (prezaratz *Rayn.*) *R*. 6 que vas (ca vos *R*, c'a nos *Rayn.*) totz es c. *ER*. 7 tug seraun cominal *E*, tut (tu *D*) seran e. DN^2.

II. Senhe·n Linhaure, no·m corelh,
Si quecs se trob' a so talan;
Mas eu so·n jutjaire d'aitan
Qu'es mais amatz
Chans e prezatz,
Qui·l fai levet e venasal,
E vos no m'o tornetz a mal!

III. Guiraut, no vuelh qu'e tal trepelh
Torn mos trobars, quez om am tan
L'avol co·l bon e·l pauc co·l gran.
Ja per los fatz
Non er lauzatz;
Car no conoiso ni lor chal
So que plus char es ni mais val.

IV. Linhaure, si per aiso velh
Ni mo sojorn torn en afan,
Sembla que·m dopte de·l mazan?
A que trobatz,
Si no vos platz
C'ades o sapcho tal e cal?
Que chans no port'autre chaptal.

V. Guiraut, sol que·l melhs aparelh
E di'ades e trai'enan,

II. 8 Senher *ER*; linaure *R*, li(n)gnaura *DN²* (so auch v. 22, 36, 50 u. 59): no c. *E*; c.] querelh *R*. 9 qes *N²*. 10 Mas me (mi *R*) eis uueill iutgar daitan *ER*. 12 E plus prezatz *DN²*, 13 e uenansal *E*, e uenarsal *DN²*, el uer massalh *R*. 14 tenetz *R*; a]en *E*.

III. 15 nom uoill quem *N²*; trebalh *R*. 16 que ia ogan *DN²*. 17 Lo lauzol bon el pauc el gran *DN²*. 20 chal] can *D*. 21 cars *N²*.

IV. 22 sieu *E*. 23 sejorn *E*. 24 de·l] de *ER*. 26 nous p. *E*. 28 pot *R*; cabal *R*.

V. 29 que·l] qe *DN²*. 30 dic *DN²*; el trac *DN²*.

Me no chal, si tan no s'espan;
C'anc grans viutatz
No fo denhtatz;
Per so prez'om mais aur que sal
E de chan es tot atretal.

VI. Linhaure, fort de bo coselh
Es fis amans contrarian;
E per o, si·m val mais d'afan
Mos sos levatz
C'us enraumatz,
Lo·m deisazec e·l dia mal,
Qui no·l denh, ad ome sesal.

VII. Guiraut, per sel ni per solelh
Ni per la clardat que resplan,
No sai de que·ns anam parlan
Ni don fui natz;
Si sui torbatz,
Tan pres d'u fi joi natural,
Can d'als cosir no m'escoral.

VIII. Linhaure, si·m vira·l vermelh
De l'escut sela cui reblan
Que vuelh dir: 'A dieu me coman!'
Cals fols pesatz
Outracudatz
M'a mes doptansa desleial!
No·m sove c'om me fetz comtal.

---

31 si tot non *DN²*. 32 Car gran uieutatz *R*. 33 dintatz *D*, deutatz *N²*, dieutatz *R*. 34 auer *E*; E mays prezom auers que *R*. 35 E de tot chant es a. *DN²*.

VI. 37 E fis *DN²*; aman *DN²R*. 38 si nai mais *DN²*. 39 M. s.] Me son *R*. 41 Lonh de sa gen nim (nin *R*) diga *ER*. 42 Que *DN²*; deig *D*; A cui nol deia hom sensal *E*, A cuy hom non deya sensal *R*.

VII. 44 per lardat *D*, por clardat *N²*. 45 ques a. *N²*; anan *D*; anem *E*. 47 Si soi par la torbatz *D*; Si fui trobatz *E*. 48 Tan pes *D*.

VIII. 50 giral *DN²*. 51 cui] que *R*. 52 Que eu dic a *N²*. 53 Tan fol *R*, 55 M'a mes] Me trais *E*, mestra *R*; deslia *D*, del leial *E*. 56 com mi fes *E*, com y fes *R*; com me fes con tal *D*, con me fes com tal *N²*.

IX. Guiraut, greu m'es, per San Marsal,
Car vos n'anatz de sai nadal.

X. Linhaure, que ves cort reial
M'en vauc ades rich' e chabal.

III.

(242,22 = 324,1).

4 Hdss.: D^a 199, *I* 154 (MG. 822), *K* 140, *Q* 8[1].

Die Abweichungen der 4 Redaktionen von einander sind zu gering, als dass sich aus ihnen Schlüsse über ihr Abhängigkeitsverhältnis ziehen liessen. Gedruckt sind auf Grund der Hds. *I* Str. I Rayn. Ch. 5, 166 und darnach MW. 1, 215, Str. II in Rayn. Ch. 5, 290, Str. I, II, IV u. VI in der Hist. litt. de la Fr. 17,445 und Str. I, II, III, IV, VI u. VIII bei Milá S. 340. [Balaguer sagt von dieser *tension* 1,231, sie sei *incompleta e incorrecta* und 6, 190 *incompleta y mutilada.*]

I. Be me plairia, senhe·n reis,
Ab que·us vis u pauc de lezer,
Que·us plagues que·m dizesetz ver,
Si·us cudatz qu'e la vostr'amor
A bona domna tan d'onor
Com d'un autre pro chavaler;
E no m'en tenhatz per guerrer,
Ans me respondetz franchamen!

IX. 57 greu] mal *R*.

X. 59 rial DN^2R. 60 Ment N^2; uau *R*.

I. 1—8 fehlt *Q*. 1 Bem *DIK*; seingner *IK*. 2 leier *K*. 6 Si (Si fehlt *K*) con dun autre caualier *IK*.

---

[1] Chabaneaus Zweifel an dem Vorhandensein des Gedichtes in *Q* (s. Rdlr. 23,72 Anm. 2) rührt wohl daher, dass Grüzmacher es bei seiner Beschreibung der Hds. übersah (s. ZfrP. 4,504).

II. Guiraut de Bornelh, s'eu mezeis
No·m defendes ab mo saber,
Be sai ves on voletz tener.
Per o be vos tenh a folor,
Si·us cudatz que per ma ricor
Valha menhs a drut vertader!
Aisi vos pogratz u dener
Azesmar contr'u marc d'argen.

III. Si·m sal deus, senher, me pareis
De domna qu'enten e valer,
Que ja no·n falha per aver,
Ni de rei ni d'emperador
No·n fasa ja son amador;
So m'es vis, ni no·lh a mester;
Car vos, ric ome sobranser,
No·n voletz mas lo jauzimen.

IV. Guiraut, e non esta genseis,
Si·l rics sap onrar ni temer
Sidons e·l cor ab lo poder
L'ajosta? Co·l te per senhor,
Preza·l donc menhs per sa valor,
Si mal no·l troba ni sobrer?
Ja sol om dir e·l reprover
Que sel que val mais, e melhs pren.

II. 9 Guirautz *IK*, Ujraut *Q*. 10 Mun defendiai ab mon sab *Q*. 11 s. v.] saues *IK*. 12 Per so *IK*. 13 per fehlt *I*. 16 Aismar *Q*.

III. 17 sal] fal *K*; parens *D* (verbessert in pareis). 19 failaz *Q*. 20 d. r.] di rex *Q*. 21 fehlt *D*; fara *Q*. 22 vis] ris *K*. 23 s.] sobran siere *Q*. 24 uols *Q*.

IV. 25 Guirautz *IK*, Siraut *Q*. 26 Sils *DKQ*, ni] e *Q*. 27 porder *Q*. 28 Li josta *IK*. 29 Prazal *Q*. 30 no trobam (l. troba ni) s. *K*; ni fehlt *I*. 32 Car ser q mais ual e miels pin *Q*.

V. Senher, mout pren gran mal domneis
Can pert la cud' e·l bon esper;
Que trop val enan de·l jazer
L'afars de·l fin entendedor.
Mas vos, ric, car etz plus maior,
Demandatz lo jazer premer,
E domn' a·l cor sobreleuger
C'ama selui que no·i enten.

VI. Guiraut, anc trop rics no·m depeis
E bona domna conquerer;
Mas e s'amistat retener
Met be la fors'e la valor.
Si·lh ric se so galiador
E tan non amon uei com er,
De me no·n crezatz lauzenger,
Qu'eu am las bonas finamen!

VII. Senher, de mo Solatz de Quer
Volgra ben e d'en Topiner
C'ameso domnas a prezen.

VIII. Guiraut, oc be, d'amar leuger!
Mas a me non donetz parer,
Qu'eu n'ai gazanhat per *u* cen.

IV.

Si ja d'Amor.

Hds. *S*[a] (Gil in Saragossa) 69.

I. Si ja d'Amor
Pogues aver lauzor

V. 33 don eis *Q*. 35 enans *Q*. 36 de fin *D*. 37 c. e.] quaros *K*; car ê maior *Q*. 39 doñabcor *Q*.

VI. 41 Guirautz *IK*, Siraut *Q*; ric *Q*. 45 so] fan *I*. 48 fina ment *Q*.

VII. (49 dequier *DIKQ*). 50 Uol gn *Q*; d'eñ T.] deu trop auer *I*, dentopimer *Q*, dent o pui ier *K*.

VIII. 52 Guirautz *IK*; von d'amar bis cen fehlt *Q*; (hoc ben damar *DIK*). 53 d.] donos *K*. 54 Qu a tien n ai guaignat *K*; per cen *DIK*.

Ni guizardo ni grat,
No m'a tan malmenat
Qu'enquera no·lh servis.
E si mos precs auzis,
No pot pesar cor ni bocha retraire
Los gauchs e·ls bes c'auri'adonc! Diatz,
Pos de l'auzir seria tan paiatz,
De so befach que·us seria veiaire?

II. E si·m secor
Vostre cors cui onor
Tan que·l meu n'ai donat,
Aisi com per orat
M'auretz, so vos plevis,
C'anc mais d'autr'om no vis
Tan grans esfortz, de negu nat de maire!
Qu'eu servirai los estranhs e·ls privatz
E serai fols et az oras senatz
Az oras gais et az oras pesaire.

III. E ja temor
No n'aiatz qu'eu alhor
Mais vir ma volontat;
Que tot aurai trobat
So que totz tems ai quis
E serai vos tan fis,
C'a·ls enemics ponharai e desfaire
Et a·ls amics serai dous e privatz;
Aital m'auran, si vos m'o comandatz,
Li mal ab mal e·lh bon ab ben *a* faire.

IV. A de ricor
E·l mon emperador

I. 5 Que m quieras. 8 gaug; cauvria doncx.
II. 15 vos per levis. 17 gran.
III. 23 volentat. 26 sarai. 27 p. en 28 dou. 30 els bos ab benefaire.

Q'en valgues la meitat?
Non! a·i pauc galiat!
Qu'e·l mon non a *faitis*
Cors que melhs m'abelis.
Ai! francha res, corteza de bon aire!
E·l mon non es emperis ni renhatz
Que contra vos no·m fos grans paubretatz,
Et ab sol vos seria emperaire!

V.

Be deu om.

Hds. *S*[e] 94.

I. Be deu om chastian dire
A·l seu amic umilmen
So bo coselh drechamen,
Can el fai desmezuransa,
Si tot no·lh platz c'om o dia;
Car qui ve l'amic falhir,
Tazen lo·i fai enardir;
Amdui falho d'un'esmansa,
L'us qui tatz, l'autr'a malfaire.

II. Per o no serai sofrire
Qu'eu no·us dia mo talen
D'aiso don om vos repren,
Si tot n'avetz greu pesansa.
Car legen o trobaria,
Amors, om no·s deu sofrir
De dir, si tot so li tir,
Re que porta benanansa
A l'amic cui es amaire.

III. E car sui vostre servire,
Dic vos be seguramen:

IV. 33 Que v. 35—6 no a cors. 38 enperi ne regnat.
I. 2 amicx. 6 amich. 7 Taszen hofai.
II. 16 letir. 17 ben amansa.

On plus trobatz fi sofren,
Plus a de vos malanansa.
Be cre c'aiatz companhia
Ab aquel c'om no deu dir
Et ab datz qui fan languir
Totz sels qui sego lor dansa,
On cre que·us siatz tuch fraire.

IV. Per deu, volhatz mo martire
Adousir e mo tormen,
Car ma domna no·m cosen,
A cui port leial amansa.
Eu cre be qu'ilh o volria,
Mas no·m pot ges trasalhir
Vostre coman, so m'albir;
Car plus l'avetz e posansa
Que non a so filh lo paire.

V. Si de leis no sui jauzire,
E·us dic tot apertamen:
Vostr' onors vai descreisen,
Car avetz falsa semblansa.
Pos c'om vos serf e fadia,
Be degra totz om fuir
Vos onrar ni gen servir;
Car servizis non enansa,
S'om no n'es guizardonaire.

VI. Enquera pogra jauzir,
Si de leis que·m fai languir,
Amors, me donatz fiansa,
Qu'es la genser de bon aire.

III. 23 crei. 25 Esz ab. 27 crei.
IV. 32 crey. 36 le p.
V. 38 apartamen.

VII. A amil val m'esperansa
Poi en vos e mon afaire.

VI.

No·s pot sofrir ma lenga.

Hds. S^{g} 95.

I. No·s pot sofrir ma lenga qu'ilh no dia
So que mos cor li dai e mandazo;
Car lo cor fai a guia de baro,
Qu'e *sa* comand' a los membres tot dia;
E per so, si tals dichs non es vezis
A cortezia, be mi par devis
Que la lenga s' escus per senhoria,
Car es de·l cor ansela ses bauzia.

II. Lo segles es chamjatz de cortezia,
E vilanatg' es et e perdizo;
Plus es lauzatz qui tot tol a bando
Que sel qui dona per sa manentia;
C'ardis lo crois sordeiors e m'es clis
L'us ab l'autre; tals e tals vai *t*apis
Pe·l seu donar, e per sa trufardia
Gardem nos be d'aital poestaria!

III. Donc non a luecs so que sol Pauls *a*prendre,
Qui dizia e son escrit aisi:
„Plus es lauzatz qui don' a·l seu vezi
Que sel qui pren," c'ar sol franqueza vendre,
Ni no coselh demandar jutjador
Cals sia melhs e de maior lauzor,
Prendre o dar; car li croi volran rendre
Garentia: no val tan dar com prendre.

VII. 50 A amil val ma e. 51 Poien vos.

I. 2 li] le. 3 lo] le. 4 Que comanda a les m. 5 tal.

II. 9 Le. 10 esç en p. 13 lo] le. 14 vai rapis. 15 Perl. 16 Garden.

III. 17 pro pendre. 21 iutgeor. 22 Qual sia. 23 Prender. 24 con pendre.

IV. E si li bo volran lor drech defendre
Contra los crois, ni lo ser ni·l mati
No·l poiran far, si com pes dins de mi,
Car trop es fortz lor tortz per escoisendre.
Car per u bo so cen li sordeior,
Donc qu'en valgra la garentia lor
Contra los crois, cuis chaps puescha deus fendre?
Pauc o nien, so puesc per drech *entendre.*

V. E pos li bo perdut an la posansa
E·lh savai croi *e·lh* janglos lauzenger
Tolguda l'an *ab* fel cor brau e fer,
Qu'i faran ilh, si deus no fai venjansa?
Remarran ilh de proar so talan?
No·l lor coselh, si deus mi do bon an.
Melhs am be far ses aver *nul'* onransa
Qu'eser prezatz ab malvaia bombansa.

VI. Car eu am mais, de bo cor ses efansa,
Eser anheus e prat oz e verger
Que lops ni ors, si tot ai cosirer
D'eser trenchatz o d' av*er* greu pesansa;
Car qui mor bos, sivaus gazanha tan
Que *pres de* se dieus *lo* vai *coronan,*
E laissa rics sos filhs de sa nomansa;
E·l mon non es rictatz de tal egansa.

VII. Amics Bertran, qui etz conoissens tan,
Paucs en conosc c'ab vos valhon u gan.
Conortatz vos qui avetz ses doptansa
Rics pretz conquis! tenhatz lo e membransa!

IV. 25 lor] son. 27 pogran. 30 quell v. 31 dieu. 32 Se nien so puesc per dreig deffendre.

V. 33 pots. 34 Els savais croys i anglos. 35 ab] a. 38 Non los c. 39 aver honransa.

VI. 44 ó da un. 46 Que apres se dieus ó vai honoran. 48 enganza.

VII. 49 bertrans.

Uebersetzung.

I.

Dichter und Zofe.[1]

I. Wenn ich euch um Rat ersuche, liebe Freundin Alamanda, versagt ihn mir nicht, da ein bedrängter Mann euch darum bittet; denn eure falsche Herrin hat mir vorgeworfen, dass ich mich von ihrer Botmässigkeit weit entfernt habe, so dass sie, was sie mir gewährte, mir jetzt entzieht und von mir zurücknimmt. Was ratet ihr mir? Denn beinahe entbrennt mir innen das Herz vor Kummer, so sehr bin ich darüber betrübt.

II. Bei Gott, Guiraut, keineswegs wird der Wunsch eines Liebhabers so auf ein Mal erfüllt oder verbürgt; denn wenn das eine[2] einen Fehler begeht, muss das andere wohlwollend verzeihen, damit ihr Zwist nicht wachse und sich ausdehne. Und wenn sie euch von einem hohen Berge sagt, er sei eine Ebene, so glaubet ihr darin, und das Gute und das Ueble, das sie euch befiehlt, gefalle euch, denn so werdet ihr geliebt werden.

III. Ich kann nicht umhin, gegen Hochmut zu murren; obgleich ihr, Fräulein, schön und blond seid, schadet euch wenig Zorn und eine kleine Freude nützt euch, da ihr durchaus nicht erste noch zweite seid[3]! Und ich, der ich von diesem Kummer fürchte, dass er mich vernichte, — was ratet ihr mir darin, — ich solle, wenn ich merke, dass ich untergehe, mich mehr zur Flut hinwenden[4]? Schlecht, glaube ich, leitet ihr mich!

---

[1] Inhaltsangabe S. 16, Text S. 77.

[2] Verstehe: das eine, das andere von zwei Liebenden oder der eine, der andere Teil eines Liebespaares.

[3] „Ihr seid ja ein hübsches Mädchen; aber da ihr nicht erste noch zweite (sondern eine Dienerin) seid, so ist schon eine leichte Ungnade für euch schwer und eine geringfügige Gunst ein grosser Gewinn.“ T.

[4] d. h. ich solle mich noch tiefer (in mein Unglück) „hineinrudern.“

IV. Wenn ihr mich über einen so schwierigen Gegenstand zu Rate zieht, bei Gott, Guiraut, weiss ich nicht, wie ich euch antworten soll; jedoch wenn es euch scheint, dass ich mit wenigem zufrieden wäre,[1] — lieber will ich auf meiner Wiese alles ausrupfen, als dass ein anderer sie mir abmähte. Und wenn ich heute begierig war, für euch die Aussöhnung zu bewirken, so suchet ihr, wie sie ihr Wohlwollen euch entziehen und vorenthalten möge! Wohl scheint es, dass ihr in gar grosser Bedrängnis seid.

V. Fräulein, seid fortan nicht zu geschwätzig! Wenn sie zuerst mir mehr als fünfmal nicht Wort gehalten hat, glaubt ihr da, dass ich es allezeit dulden solle? Es schiene, dass ich es aus Ermangelung anderer Freundschaft thäte! — Ich habe jetzt Lust, euch zu schlagen, wenn ihr nicht schweigt! Besseren Rat würde Dame Berenguera geben, als ihr mir gebet!

VI. Die Stunde sehe ich, Guiraut, dass sie es euch vergelte, dass ihr sie unbeständig und leichtsinnig nanntet; meint ihr, sie bitte darum[2] euch um Versöhnung? Aber glaubet nicht, dass sie so zahm sei; vielmehr wird es nun ihre letzte Zusage sein, was ihr auch sagen möget, wenn ich sie deshalb so lange quäle, bis sie euch jemals Waffenstillstand, Vertrag und Friede anbiete.[3]

VII. Schöne, um Gott, möge ich nicht euren Beistand verlieren, denn ihr wisst wohl, wie er mir zugesagt ward. Wenn ich infolge des Kummers, den ich hatte, gefehlt habe, so schade es mir nicht; wenn ihr je fühltet, wie leicht das Herz eines Liebhabers wechselt, Freundin, und wenn ihr je

---

[1] **Verstehe:** so möget ihr wissen: Gerade das Gegenteil ist richtig; ich wäre nicht so genügsam wie ihr, würde als Liebhaber meine Angebetete lieber ganz für mich besitzen wollen, als durch mein Verhalten bewirken, dass ein anderer sie mir streitig macht.

[2] „um solcher Reden willen" T.

[3] d. h. wenn ich sie durch meine inständigen Bitten dahin bringe, euch Frieden anzubieten, so wird sie das diesmal, wenn sie es eben überhaupt noch thut, doch unwiderruflich zum letzten Male gethan haben.

eine Geliebte wart, so seid auf die Aussöhnung bedacht; denn ich sage euch wohl: „Tot bin ich, wenn ich sie verloren habe“! Aber verratet mich deswegen nicht!

VIII. Herr Guiraut, gern hätte ich bereits Frieden herbeigeführt, aber sie sagt mir, dass sie sich mit Recht geärgert hat, weil ihr, wie ein Narr, ganz öffentlich einer anderen den Hof machtet, die ihr weder bekleidet noch nackt gleichkommt. Wird sie also nicht, wenn sie euch nicht aufgiebt, die Rolle der Unterlegenen spielen, wenn ihr einer anderen den Hof macht?[1] Wohl werde ich euch, wenngleich ich sie[2] verteidigt habe, darin helfen, wenn ihr nie wieder Streit mit ihr anfangt.

IX. Schöne, bei Gott, wenn ihr bei ihr in dieser Hinsicht Glauben findet, versichert ihr es für mich![3]

X. Wohl werde ich es thun, aber wenn ihre Liebe euch zurückgegeben sein wird, beraubt euch ihrer nicht!

II.

Die dunkle Manier.[4]

I. Jetzt möchte ich gern wissen, Guiraut von Bornelh, warum und auf Grund welcher Anschauung ihr die dunkle Dichtweise tadelt. Saget mir, ob ihr das, was allen gemeinsam ist, so sehr schätzet; denn dann würden alle gleich sein.

II. Herr Linhaure, ich beschwere mich nicht, wenn jeder nach seiner Neigung dichtet; aber ich urteile darüber insoweit, dass Gesang mehr geliebt und geschätzt ist, wenn man ihn leicht und einfach macht, und legt mir das nicht übel aus!

---

[1] Al. will sagen: Wenn sie euch trotzdem noch ihre Gunst schenken würde, würde sie sich doch in der That viel vergeben.

[2] nämlich: soeben.

[3] dass ich nie wieder streiten will.

[4] Inhaltsangabe S. 39, Text S. 83.

III. Guiraut, ich will nicht, dass mein Dichten zu solcher Unruhe werde, damit man ebenso sehr das Gemeine wie das Gute und das Geringe wie das Grosse liebe (?[1]). Von den Thoren wird es[2] nie gelobt werden: denn sie verstehen nicht, noch liegt ihnen am Herzen, was teurer ist und mehr gilt.

IV. Linhaure, wenn ich um deswillen[3] wache und meine Ruhe in Mühe verwandle, scheint es dann (kann dann jemand urteilen), ich scheue Belästigung? Wozu dichtet ihr, wenn es euch nicht gefällt, dass alle Leute es alsbald wissen? denn Gesang bringt keinen anderen Vorteil.

V. Guiraut, wenn ich nur das Beste bereite und jederzeit sage und vorbringe, so liegt mir nicht daran, wenn es sich nicht so sehr verbreitet; denn nie war Alltäglichkeit ein „Futter für Kenner"; deshalb schätzt man Gold mehr als Salz, und mit Gesang ist es ganz ebenso.

VI. Linhaure, ein treuer Liebender ist beim Widersprechen ein sehr guter Berater; und doch, wenn mir mein erhobener[4] Gesang mehr Anstrengung wert ist als ein heiserer, möge, wer ihn nicht billigen mag, ihn mir zergliedern und einem Untergebenen gegenüber schlecht vortragen (?).

---

[1] Will Linh. damit sagen, er wolle sich beim Dichten nicht so sehr abmühen, um schliesslich mit ganz gewöhnlichen Dichtern auf eine Stufe gestellt zu werden, könne vielmehr, wenn er auf seine Gedichte soviel Fleiss und Sorgfalt verwende, verlangen, dass sie mit anderen Augen betrachtet werden als die niedrigen Erzeugnisse des gemeinen Dichterhaufens? Oder wie wäre diese Stelle sonst zu verstehen?

[2] nämlich mein Dichten; vielleicht ist aber auch *no n'er* zu schreiben und zu übersetzen „V. d. Th. werde ich deshalb nicht g. w."

[3] d. h. wohl: gerade um sie recht klar und verständlich zu machen; vgl. dazu 45 I *en l'escurzir Non es l'affanz, Mas en l'obra sclarzir* (l. *l'obr'esclarzir*) Rom. Stud. 2,414.

[4] Der „erhobene" Gesang ist derjenige, welcher mit lauter Stimme gesungen wird, d. h. mit Lust, weil er verständlich ist; im Gegensatz zu ihm steht der heisere, unverständliche.

VII. Guiraut, beim Himmel und bei der Sonne und bei dem Lichte, das erstrahlt, ich weiss nicht, wovon wir sprechen noch wo ich geboren ward; so verwirrt bin ich, so sehr erfasst von einer lauteren, wahren Freude, wenn ich nicht wegen anderen Kummers mutlos werde.

VIII. Linhaure, so wendet mir die, welche ich mir wieder geneigt zu machen suche, das Rote des Schildes[1], dass ich sagen will: „Gott empfehle ich mich!" Welch ein närrischer, überschwenglicher Gedanke hat mir schändlichen Zweifel verursacht! Ich erinnere mich nicht, dass man mich gräflich machte.

IX. Guiraut, es thut mir leid, beim heiligen Martial, dass ihr Weihnachten von hier scheidet.

X. Linhaure, denn ich gehe alsbald an den königlichen Hof, den vortrefflichen und herrlichen.

III.

Der König als Liebhaber[2].

I. Wohl gefiele es mir, Herr König, vorausgesetzt, dass ich bei euch ein wenig Musse sähe, dass es euch beliebte, mir die Wahrheit zu sagen, ob ihr glaubt, dass in eurer Liebe eine gute Dame so viel Ehre geniesst, wie (in derjenigen) eines anderen wackeren Ritters; und haltet mich deshalb nicht für einen Feind, vielmehr antwortet mir freimütig!

II. Guiraut von Bornelh, wenn ich mich nicht selbst mit meinem Wissen verteidigte, so weiss ich wohl, worauf ihr hinauswollt. Demnach rechne ich es euch wohl als Thorheit an, wenn ihr glaubt, dass ich wegen meines hohen Standes weniger zu einem wahrhaften Liebhaber tauge!

---

[1] sie ist mir so feindlich gesinnt (s. d. Anm.).

[2] Inhaltsangabe S. 52, Text S. 86. — Eine deutsche Uebersetzung der I. Str. giebt Kannegiesser S. 134, eine französ. Uebs. der Str. I, II, IV u. VI Emeric-David in der Hist. litt. de la Fr. 17,445.

Ebenso könntet ihr einen Heller gegen eine Mark Silber abschätzen[1].

III. So schütze mich Gott, Herr, mir scheint von einer Dame, welche auf Trefflichkeit hält, dass sie um der Habe willen nie fehle und aus einem König oder Kaiser nie ihren Liebhaber mache; das scheint mir, und sie braucht es auch nicht; denn ihr, vornehme, hochgestellte Leute, wollt davon nur den Liebesgenuss.

IV. Guiraut, und ist es nicht hübscher, wenn der Mächtige seiner Dame Ehrfurcht zu erweisen weiss und ihr das Herz mit der Macht vereint? Schätzt sie ihn denn, wenn sie ihn zum Herrn hat, weniger um seiner Macht willen, wenn sie ihn nicht schlecht oder hochmütig findet? Pflegt man ja doch im Sprichwort zu sagen, dass derjenige, der mehr vermag, das Bessere erhält.

V. Herr, sehr grossen Schaden nimmt Frauendienst, wenn er die Sorge und die gute Hoffnung einbüsst; denn hohe Bedeutung hat die Stellung des echten Liebenden auch vor dem Beiliegen. Aber ihr, Mächtige, verlangt, weil ihr grösser seid, das Beiliegen zuerst, und ein zu leichtsinniges Herz hat eine Dame, welche denjenigen liebt, der nicht in sie verliebt ist.

VI. Guiraut, niemals bezeichnete ich mich als sehr mächtig beim Gewinnen einer guten Dame; aber auf die Erhaltung ihrer Freundschaft setze ich wohl die Kraft und die Tüchtigkeit. Wenn die Mächtigen Betrüger sind und nicht heute so wie gestern lieben, so glaubet darin in Bezug auf mich keinem Verleumder, denn ich liebe die guten Damen ehrlich!

---

[1] d. h. dass ein König in Liebessachen weniger gelte als jeder beliebige wackere Ritter, ist ebenso unrichtig wie etwa die Behauptung, dass eine Mark Silber einem Heller an Wert nachstehe.

VII. Herr, von meinem Solatz de Quer und von Herrn Topiner würde ich wohl wünschen, dass sie offen Damen liebten.

VIII. Guiraut, jawohl, in leichtsinniger Liebe! Aber schaffet mir keinen Nebenbuhler, denn ich habe deren hundertmal mehr, als mir lieb ist.

IV.

Ersehntes Liebesglück.[1]

I. Wenn ich je von der Minne Ehre, Lohn und Gunst erlangen könnte, so hat sie mich nicht so schlecht behandelt, dass ich ihr nicht noch dienen sollte. Und wenn sie meine Bitten erhörte, die Freuden und die Annehmlichkeiten, die ich dann haben würde, kann kein Herz denken und kein Mund erzählen! Saget, da ich vom Erhören so befriedigt sein würde, was würde euch dünken (wie befriedigt ich wäre) von ihrer Gutthat?

II. Und wenn ihr, die ich so sehr ehre, dass ich mich selbst deshalb hingegeben habe, mir helfet, werdet ihr mich ganz nach Wunsch haben, das versichere ich euch, so dass man nie von einem anderen Sterblichen so grosse Anstrengungen gesehen hätte! Denn ich werde den Fremden und den Bekannten dienen und werde närrisch sein und bald vernünftig, bald lustig und bald bekümmert.

III. Und habet nie Angst, dass ich fürder meine Neigung einer anderen zuwende; denn alles, was ich stets gesucht habe, werde ich gefunden haben und werde euch so treu sein, dass ich deshalb die Feinde zu vernichten suchen und zu den Freunden sanft und leutselig sein werde; so werden mich, wenn ihr es mir befehlet, die Schlechten mit Uebel- und die Guten mit Wohlthun haben.

IV. Giebt es in der Welt einen Kaiser von Adel, der die Hälfte davon wert wäre? Nein! dabei ist wenig Trug!

---

[1] Inhaltsangabe S. 65, Text S. 88.

Denn in der Welt giebt es keine (schöne) Person, die mir besser gefiele. Ach, edles, höfisches, gütiges Wesen! In der Welt ist kein Kaiserreich noch Königtum, das mir im Vergleich zu euch nicht grosse Armut wäre, und mit euch allein würde ich Kaiser sein!

V.

Amors Schuld[1].

I. Wohl soll man belehrend seinem Freunde seinen guten Rat geradezu sagen, wenn er Ungebührliches thut, auch wenn es ihm nicht gefällt, dass man ihn sage; denn wer den Freund einen Fehler begehen sieht, lässt ihn durch sein Schweigen mutig werden; beide fehlen sie gleich sehr[2], der eine, indem er schweigt, der andere beim Unrechtthun.

II. Deshalb werde ich nicht abstehn, euch zu sagen, was ich will, hinsichtlich dessen, weswegen man euch tadelt, obwohl ihr davon schweren Kummer habt. Denn lesend würde ich finden, Amor, man soll sich nicht enthalten, etwas, was dem Freunde, den man liebt, Glück bringt, zu sagen, obwohl das ihn ärgern mag.

III. Und weil ich euer Diener bin, sage ich euch mit aller Zuversicht: Je treuer ihr einen Dulder findet, um so mehr Leid hat er von euch. Wohl glaube ich, dass ihr mit jenem Umgang habt, den man nicht nennen darf, und mit Würfeln[3], welche alle diejenigen schmachten lassen, die ihrem Tanze folgen, weshalb ich glaube, dass ihr alle gleich seid.

IV. Um Gott wollet meine Pein und meine Qual lindern, denn meine Dame, zu der ich treue Liebe hege, giebt mir nicht nach. Ich glaube zwar, dass sie es wollen würde, aber sie kann euer Gebot keineswegs überschreiten,

---

[1] Inhaltsangabe S. 67, Text S. 90.

[2] „gleich sehr (in Einer Schätzung) (?)“ T.

[3] „die wie der Teufel betrügen, wer ihnen vertraut“ T.

denke ich mir; denn ihr habt sie mehr in eurer Gewalt, als der Vater seinen Sohn.

V. Wenn ich mich ihrer nicht erfreue, so sage ich euch ganz offen: Eure Ehre nimmt beständig ab, denn ihr habt eine falsche Art. Da man euch in falscher Erwartung dient, sollte wohl jedermann es vermeiden, euch zu ehren und hübsch zu dienen; denn Dienst fördert nicht, wenn man ihn nicht vergilt.

VI. Noch könnte ich Freude haben, wenn ihr, Amor, mir von ihr, die mich schmachten lässt, Zusicherung gebet, von ihr, welche die Trefflichste ist, von guter Art.

VII. **Diese Tornada ist mir leider unverständlich geblieben (s. d. Anm.).**

VI.

Die Schlechtigkeit der Welt[1].

I. Meine Zunge kann nicht umhin, zu sagen, was mein Herz ihr aufträgt; denn das Herz thut nach Ritterart, da es jederzeit die Glieder in seiner Botmässigkeit hat; und demnach scheint es mir, wenn solches Wort der Höflichkeit nicht nahe ist, wohl ausgemacht, dass die Zunge sich mit Botmässigkeit entschuldige, denn sie ist ohne Lüge des Herzens Magd.

II. Die Welt hat von Höflichkeit abgelassen, in Gemeinheit ist sie und in Verderbnis; mehr gelobt wird, wer alles nach Belieben wegnimmt, als derjenige, welcher gemäss seinem Reichtum giebt; denn der Gemeine ermutigt die Schlechteren, und sie unterstützen einander(?); der und jener geht im Verborgenen(?) um seines Gebens willen, und wegen seiner Betrügerei wollen wir uns vor solchem Besitze wohl hüten!

III. Also nicht hat statt, was Paulus zu lehren(?) pflegte, welcher in seiner Schrift also sagte: „Mehr gelobt wird, wer

[1] **Inhaltsangabe S. 67, Text S. 92.**

seinem Nachbar giebt, als derjenige, welcher nimmt", denn jetzt pflegt der Edelmut sich entgelten zu lassen, und nicht rate ich, einen Schiedsrichter zu fragen, was besser und ehrenvoller sei, Nehmen oder Geben; denn die Schurken werden sich dafür verbürgen wollen, dass Geben nicht so viel gilt wie Nehmen.

IV. Und wenn die Guten ihr Recht gegen die Schurken werden verteidigen wollen, so werden sie es weder abends noch morgens thun können, wie ich bei mir denke, denn ihr Unrecht ist zu stark, um es zu vernichten. Weil auf einen Guten hundert Schlechte kommen, was würde ihnen da in dieser Hinsicht der Schutz gegen die Schurken, deren Köpfe Gott spalten möge, nützen? Wenig oder nichts, das möchte ich wahrlich meinen (?).

V. Und da die Guten die Macht verloren und die feigen Schurken und schmähsüchtigen Verleumder mit hartem, trotzigem und grausamem Herzen sie geraubt haben, was werden sie da thun, wenn Gott nicht Rache nimmt? Werden sie aufhören, seinen Willen anzuerkennen? Ich rate es ihnen nicht, so gewiss (ich wünsche, dass) Gott mir ein gutes Jahr gebe. Lieber will ich Gutes thun, ohne (irgend eine) Ehre zu geniessen, als mit schlimmer Prahlerei geschätzt werden.

VI. Denn ich will lieber, bereitwillig ohne kindischen Leichtsinn, in Wiese oder Garten ein Lamm sein, als ein Wolf oder Bär, obwohl ich dabei die Sorge hege, zerrissen zu werden oder schweren Kummer zu haben; denn wer gut stirbt, gewinnt wenigstens so viel, dass Gott ihn bei sich krönt (?), und er hinterlässt seine Söhne reich an seinem Ruhme; in der Welt giebt es keinen Reichtum, der diesem gleich wäre.

VII. Freund Bertran, der ihr so einsichtig seid, wenige kenne ich, die im Vergleich mit euch einen Handschuh wert wären. Fasset Mut, da ihr ohne Zweifel hohe Verdienste erworben habt! Bleibt dessen eingedenk!

Anmerkungen.

I.

(Inhaltsangabe S. 16, Text S. 77, Uebersetzung S. 94.)

1—2 citiert Barbieri nach H, cf. Mussafia, Sitzungsber. d. phil.- hist. Klasse der Wiener Ak. der Wissensch. Bd. 76,242.

1. *Si·us*. Das sich in einer Anzahl Handschriften findende *Sieus* könnte ja aus *si* + *ieu* + *us* entstanden sein; vielleicht schrieb man es aber fälschlich statt des aus *se* + *us* entstandenen *seus*, das sich doch von dem aus *se* + *eu* + *us* entstandenen *seus* nicht unterscheidet; vielleicht steht aber auch *sieus* für *sius*, da ja der Triphthong *ieu* für den Diphthong *iu* sich häufig, und selbst im Reime, findet; vgl. Weisse, die Sprachformen Matfre Ermengaus S. 10 § 3,5: *ieu* (ego): *vieu* (vivit): *vieu* (vivum). — Ueber die Entstehung des Namens „Alamanda“ aus „Alamanna“ s. O. Schultz, Dichterinnen S. 9,3.

4. Die Bemerkung des Nostradamus (s. Bartsch im Jb. 13,49) über Guiraut von Bornelh „qu'amour n'eust jamais pouvoir sur luy et qu'il a tousjours mesprisé son royaume et la beauté des plus belles femmes de son temps“ ist ganz unbegreiflich, wenn man ausser Ged. I, IV, V, sowie II 50 ff. etwa noch folgende Stellen aus Guirauts Werken vergleicht: 43 I *A! co m'aue, dieus m'aiut, Qu'er, quan cug chantar, plor! Seria ia per amor Que m'a sobrat e uencut? E per amor no uen iais? Si fai! Doncs per que m'irais Ni que·m fai marrir, Que non o sabria dir?* MG. 815; 4 IV *De lonx temps non agra cana, Si s'amor non enuejes* MG. 198; 31 V *Qe·l pretz prezans E·l cors adreitz e benestans, Duich(s) de bella paria M'a mes en sa baillia* Arch. 51, 14b; 70 VI *Caissi·m ten amors destreig Q'entendeire ses gazaing Sui d'un ric luoc seignoril Celat e de terra estraigna, Don no sui casatz* Arch. 33,332b und 2 II *Ab bel semblan mi fai uoler Midonz*

so que plus mi deffen; Ab art et ab fals geing mi pren, Cum s'ieu l'era trichaire. Per lieis pert mon ueiaire; Tant m'es abellida, Car on plus m'oblida, Qand ops me seria, Mos cors s'en uai Lai on li plai; Ses cor uiu, car ab mi non l'ai, Qu'ill l'a en baillia Arch. 51, 25b.

Trotzdem meint Bartsch, des Nostradamus Aeusserung sei gewiss berechtigt und beziehe sich „ohne Zweifel" auf eins von Guirauts Liedern. Anzunehmen wäre nur, dass Nostradamus Guiraut missverstanden habe, als er sagte: 37 VI *E s'ieu ia torn uas Essiduoill, Vauc uiran de mal en peior, Que per dompna ni per seignor Non me uolc trop mouer de·l fais* Arch. 33,329a,46 oder 73 I *Si per mon Sobretotz no fos Que·m ditz qu'ieu chant e sia gays, Ja·l suaus temps, quan l'erba nays, Ni pratz ni rams ni bosc(s) ni flors Ni durs senhers ni van' amors No·m pogran metre en eslays* MW. 1, 203.

Vielleicht sind es auch diese Stellen, aus denen Nostradamus den Schluss zog, Guiraut habe nie, welchen Lohn man ihm auch anbot, in den Dienst eines Fürsten oder Herrn treten wollen; dass diese Nachricht ebenso irrig ist wie jene, zeigt 54 I *Ops m'agra, Si m'o consentis La sazos de·l temps entenerc, Qu'en cal que solatz m'esgauzis, Que contra·l freit m'agr'ops vestirs, E contra·l tort qu'eu prenc merces E contra·l trop tazer chantars E contra·l camje de·ls baros Francs seigner e cortes e bos* B. Chr., 104/5.

7. *abrandar* als intransitives Verbum, in der Bedtg. „entbrennen", entsprechend dem afz. *abrander* (s. Godefroy s. v.) steht nicht im Lex. rom.

10. Neben dem nach Diez, E. W., S. 177 im Afz. vorkommenden *garandir* existiert ein *garandar* verbürgen, das in dieser Bedeutung nicht im Lex. rom. vermerkt ist, wie etwa neben *revertir* das gleichfalls im Lex. rom. fehlende *revertar* zurückkehren, welches Stichel, Beitr. z. Lexikographie des altprov. Verbums, A. u. A. 86 s. v. und Levy ZfrP. 15,543 durch eine Anzahl Beispiele belegen. — Aehn-

lich wie hier Alamanda sagt Guiraut in 9 V: *E sors anc res que ioys fos Leu (ni) de cors?* Arch. 36, 422.

11. *blandir* heisst hier „wohlwollend entgegenkommen"; vgl. auch 36 II: *Car nuills fins amaire Non sap d'amor gaire Que leu s'irais; C'Amors dona lei C'om l'autrui tort blanda e mercei* Arch. 33,313 a, 26.

12. *no crescha ni s'espanda.* Perissologieen finden sich hier öfters, und zwar stets in den Worten der Alamanda: 31 *esdui' e·us resconda,* 42 *chamjairitz ni leugera,* 48 *treva ni fi ni patz.* — Vgl. mit dieser Stelle Guiraut 58 V: *Ja non soans So que plus uols ni t'en feignas iratz; Que guerra tol souen so qu'adui patz* Arch. 33,320 a 53 und 78 III: *per pauc de mescap trasvai Amors d'amic e de senhor* Rdlr. 25,217, 41.

13, 14 und 16 citiert Rayn. im Lex. rom. 4,16 b, s. v. *landa.*

15. *Lo bes e·l mals* = „Alles ohne Ausnahme", wie v. 60 *ni vestida ni nuda* = „ganz und gar nicht, in keiner Verfassung" und VI 26 *ni lo ser ni·l mati* = „niemals"; über diese Ausdrucksweise s. Stimming zu BBorn 4,23, Perle, ZfrP. 2, 415 und Grosse, Franz. Stud. 1, 255. — In 71 II sagt Guiraut: *Mas ieu sec sos manz, Sia·m pros o danz, E n'ai mal e be* Arch. 34,398 b.

17 citiert Rayn. im Lex. rom. 3,513 a s. v. *gronhir.*

18. *bel' e blonda.* Andere Beispiele von Allitterationen bei Guiraut sind *feinz, fals e felos* 15 I, *benignes e bos* 15 II, *pe o ponh* 27 II, *paucs percatz* 27 III, *don e despenda* 27 VIII, *pretz prezans* 31 V, *jois e jovens* 24 V, *fis e ferms* 33 VI, *vol ni vir* und *lo cor ni·l coratge* 43 III, *lo dampnatges e·l dans* 55 I, *frug e flor* 5 I u. 67 III, *falh e fui* 73 I und die schon von Appel, P. Rog. in der Anm. zu S. 23 hervorgehobenen *afan ni fays, los defragz e·ls frunitz, esproar los pros.*

20. *Mas* ist wohl hier am besten in der Bdtg. von „da, weil" aufzufassen, die es z. B. auch B. Chr. 51,14 und Flam. v. 2927 u. 4307 hat. Den Uebergang zu dieser auch von

Diez in der Gramm. 3,351 Anm. angegebenen Bedeutung bilden nach Herrn Prof. Tobler Fälle, wo „aber“ den Grund angiebt der Art, dass die Kenntnis der Thatsache den andern sofort aufklärt; z. B. ich komme nicht, aber (du brauchst dich nicht zu wundern) es ist schlechtes Wetter.

21. Welche Leiden dem Dichter die Liebe verursacht, geht z. B. aus 25 V hervor: *non vezetz Los mals qu'ieu trac ni·ls plains ni·ls gems Q'ieu fatz la nuoich, qan sui colgatz, E·l jorn non puosc estar em patz* Arch. 33,331 b, und in 59 VI sagt Guiraut in Bezug auf die Liebespein: *Ab ma voluntat paurucha No m'ai* (*m'a* C) *laissat carn ni sanc* B. Chr. 108,9.

23. Statt *sen* können verschiedene Schreiber, auch unabhängig von einander, das paläographisch nahestehende und auch in v. 21 vorkommende *tem* eingeführt haben. — Die Wassersgefahr spielt in verschiedenen Gleichnissen Guirauts eine Rolle, so 60 III: *sui plus despers Per sobramar Que naus, qan uai tomban per mar Destreicha d'ondas e de uens; aissi·m destreing lo penssamens* Arch. 51,19 b und 67 IV: *sobregabaire, Dins o defors son repaire, A pejor perilh que naus*[1] MW. 1,197.

27. vgl. dazu Guirauts Worte in v. 19.

28. Der Satz ist als Sprichwort im Lex. rom. 4,485 b und von Cnyrim S. 49 unter No. 873 citiert. — *pelar* ist wohl dasselbe wie das franz. *peler*, nämlich „abhaaren, die Haare abbrühen“ (s. Maetzner, Afz. Lieder S. 279), also „gänzlich enthaaren,“ während *tondre* „abscheeren“, d. h. nur „teilweise der Haare berauben“ bedeutet; so heisst es in einem der heutigen Volkssprache angehörenden Satze in Sachs' Wbch. s. v. peler: Il n'y avait que quatre tondus et un pelé. In Bezug auf die Wiese wendet auch La Fontaine,

---

[1] Stössel, Bilder und Vergl. d. altprov. Lyrik, 1886 S. 51, No. 266 liest aus diesem Satze fälschlich heraus, dass die Gefahr des Grossprahlers „eine weit geringere“ sei als die des Schiffers.

Fabl. VII 1 tondre an, indem er sagt: Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.

29. Dieser Vers und IV 27 sind Beispiele für das Verwachsen der den Inf. begleitenden Präpos. mit dem Artikel des von demselben regierten, ihm vorangestellten Nomens; vgl. Tobler, vrai aniel, S. 22 Anm. zu 5, Tobler, Verm. Beitr. 1. Teil, S. 75 und van Hamel zum Renclus 44,7.

30—32 sind mit beissendem Spott gesagt; mit *om cochatz* spielt Alamanda auf Guirauts Worte in v. 2 an.

34. Ueber mentir „die Treue brechen" s. Tobler, Verm. Beitr. 1, 177 Anm. — Aehnliche Vorwürfe macht Guiraut seiner Dame wiederholentlich: 4 III *Si·m fos d'amar tant humana Cum ieu suy, ben cug m'ames. De talan uolgra·m camjes; Bo·m fora, s'a lieys plagues; Mas alons se fai grazir* MG. 198; 33 III *E pesa·m car iois es faillitz, E uau per una camiaritz Desconortatz, Cuisui* (*fui* V), *mentre·m semblet uertatz Sa mensonia, fis e uerais, En qu'ella·m galiet e·m trais* Arch. 34,398a und 35 III *Ben son mane[i]nz de·l maltrag qe·m donaz Soffrir en patz, deu(s) m'en don alegrage, E soi paubres, quant uos no m'esgardatz Et a·ls autres d'entorn fai* (l. *fatz) bel usage* (l. *uisage*) MG. 837.

36—37. Guiraut giebt hier in der Erregung zu, dass der Vorwurf, den ihm seine Angebetete wegen seiner Treulosigkeit (v. 4) gemacht hatte, berechtigt sei; daher lässt er auch die ihm durch Alamanda von ihrer Herrin übermittelten Anschuldigungen (s. Str. VIII) unwiderlegt. Die „anderen Freundschaften" scheint er aber nur zum Scheine eingegangen zu sein, um seine ungetreue Geliebte zu bestrafen und eifersüchtig zu machen; denn in 48 I u. VII sagt er: *M'amiga·m mena estra lei; Non sai perque, Q'ieu non l'ai forfaich Pauc ni re, Si dieus m'aiut! Doncs per que m'azira, Pois ieu nuill enoi no·il fatz? Car li platz! C'al res no·i sai; E per so dic que mespren E car encolpat no·m sen . . . C'anc des l'ora q'ieu fui natz, Apenssatz, S'il s'o retrai, No·il fraissi son mandamen Nescis ni ab escien* Arch. 33,324a1

u. 325a 73, in 58 IV *Mas des que ui qe·l cors era camiatz, Camiera·l mieu, s'aissi no·i fos fermatz* Arch. 33,320 und in 63 IV *Cor flac e vuec D'essenhamen Ag'ieu, s'anc de s'amor m'estrays, Pos la vi, ni si de mentir L'ai cor* Rdlr. 25,212, aber in dem *Devinalh* 80, Str. V *Drutz ai estat una sazo Senes engan ab tracio* B. Chr. 104,1.

39. *na Berenguera.* Berenguera ist ein zu Guirauts Zeit in Südfrankreich sehr häufig vorkommender Name. Die Tochter Sanchos VI. von Navarra, an welche Selbach S. 56 bei dieser Stelle dachte, kann hier nicht gemeint gewesen sein; sie heiratete 1191 den König Richard Löwenherz und war vielleicht bei der Abfassung dieser Tenzone noch garnicht geboren. Möglich wäre es, dass die Dame Guirauts noch eine andere Zofe namens Berenguera hatte, möglich aber auch, dass Guiraut hier an die Eselin aus dem Roman de Renart dachte (s. ed. Martin 1, v. 780 l'anesse Berenger) und andeuten wollte, dass Alamanda mit ihren schlechten Ratschlägen sich dümmer zeige als eine Eselin; das wäre eine Grobheit, die sich den unmittelbar vorhergehenden Schmähungen und Drohungen nicht übel anschlösse. — Herr Prof. Tobler glaubt, dass die Berenguera eine durch eine Novelle als schlechte Beraterin sprichwörtlich gewordene Frau ist.

41. Levy schlägt im LgrP. 10, 182 die Lesung vor: *L'ora vej'ieu* „möchte ich doch die Stunde sehen"; aber Alamanda ist trotz der ihr von Guiraut zu Teil gewordenen Unbilden nach wie vor (v. 29, 57 u. 63) bemüht, den zwischen den Liebenden ausgebrochenen Zwist aus der Welt zu schaffen, so dass ihr ein derartiger Wunsch ferne gelegen hätte.

43. Die Zofe giebt ihrer Verwunderung darüber Ausdruck, dass Guiraut bei solchem Verhalten, das doch nur geeignet sein könnte, ihn seiner Dame immer mehr verhasst zu machen, sich zu der Hoffnung versteigen könne, dass diese ihn um Versöhnung bitten werde.

44. Die Warnung, welche Alamanda nach meiner Auffassung dem Dichter in diesem Verse erteilt, wäre nach den vorausgehenden Zeilen wohl angebracht; dagegen läge in den Worten „ich glaube nicht, dass sie so zahm ist" nichts Anderes, als was soeben ausgesprochen war. Aus einem *cugetz* des Originals konnte leicht *cuges* und *cug ges* entstehen, worin die Differenzen in den Hdss. begründet zu sein scheinen.

47. Mit R lese ich *Si l'en destrenh*, das mit der v. 29, 57 u. 63 ausgesprochenen Bereitwilligkeit der Zofe im Einklange steht und erst verstehen lässt, warum Guiraut in der folgenden Strophe Alamanda gegenüber einen so sanften Ton anschlägt und sie inständigst um Verzeihung und Hilfe bittet; *si s'en destrenh*, das, da *s* und *l* sich paläographisch sehr ähnlich sind, leicht für *si l'en destrenh* verlesen worden sein konnte, ergäbe zu v. 44 einen Widerspruch. ABN mit *si iaus* (statt *si laus?*) und das *la* in Q können die Lesart von R nur stützen.

48. *treva* ist die Femininform zu dem von Guir. im Ged. 20 im Reime gebrauchten *treus*.

55. *Que be vos dic* bezieht sich wohl darauf, dass der Dichter die damit eingeführte Aeusserung in v. 21, wenn auch in anderen Worten, bereits gethan hat. — Auch in 43 V heisst es *E·m fara murir, Sol 'q'en son atur no·m uir* MG. 816.

56. Guiraut mochte in seiner Angebeteten die in v. 36 angedeutete Vermutung nicht aufkommen lassen und für den Fall, dass sie nicht nachgebe, seinen Plan, sich durch Scheinfreundschaften an ihr zu rächen, nicht vereitelt sehen. Der Wunsch des Dichters, seinen Schmerz zu verleugnen, ist auch in 34 IV enthalten: *leugieiramen se muda, Per saubuda m'estrai So qe·m fetz gai E me descapte. Merce No·il deman Mas uau m'alegran C'om no·n conogues Ni saubes L'afan* Arch. 33, 326,75.

57. Vgl. dazu v. 29.

58. *irascuda* ist das Fem. des Part. perf. von *iraisser;* dagegen kommt *iratz* v. 8 unmittelbar vom lat. Part. „iratus" (s. dazu Sternbeck, Unricht. Wortaufstellungen u. Wortdeutungen in Rayn.'s Lex. Rom. S. 64).

59. Ueber *a saubuda* und *a saubut* s. Stimming zu BBorn 8,48 u. 12,40.

61—62. Die verschiedene Auffassung des *que* scheint hier in den Hdss. die Verwirrung veranlasst zu haben; da die Worte *s'autra·n preiatz* mir nach dem kurz vorher dagewesenen *C'autra·n preietz* etwas verdächtig schienen, als seien sie von einem Schreiber, der das *Ner so sapchatz* der Hdss. DGIK oder ihrer Quellen nicht verstand, zum Ersatz dafür eingeführt worden, während andere (so ABN) den v. 62 vielleicht aus demselben Grunde gänzlich ausliessen, so wollte ich, zumal da auch *So sapchatz* den Uebergang in angemessener Weise vermittelt hätte, die Stelle lauten lassen *„No fara donc, si no·us gic, que vencuda N'er? So sapchatz:";* doch hält Herr Prof. Tobler das dann sich einstellende Enjambement für „schwer annehmbar."

64. In 9 III gesteht Guiraut selbst ein, ohne Grund mit seiner Geliebten Streit angefangen zu haben: *Folors fo ma sospeizos C'a trop meillors; no sofre re Cuiar de se. Be fatz doncs fol' atendenza; Trop uiatz Me son camjatz. Non digatz Qu'ela·s me tuella; Qu'eu la·m tuell!* Arch. 36,422; ähnlich sagt er 48 VI *ieu li cre Mout auer forfait. Qui la te, s'il platz que·n* (l. *que·m*) *tut? Mout m'en abellira Sus pe·l cap colps d'astellatz, ar sapchatz, E si·s n'estrai, semblara·m deschausimen. — Dic mal? Oc! s'il o enten.* Arch. 33,325a,57.

66. Wie nachgiebig und demütig Guiraut hernach wurde, zeigen folgende Stellen: 25 VII *E si·m tenetz pres e·l liam E no·m ual forsa ni ualors, No·m deu ualer humilitatz? Si fai, mas en re non trassaill Vostres mans* Arch. 33,331b; 60 V *Aissi·us clam merce humilmens, Bona dompna pros e ualens* Arch. 51,20a und 12 VI *Qu'ieu sui d'un*

latz Pe·l col lassatz, A vos donatz Et autreiatz, Quar tant eratz De bon aire MW. 1,195.

II.

(Inhaltsangabe S. 39, Text S. 83, Uebersetzung S. 96.)

1. *Bornelh* hat *e estreit,* nicht wie Wiechmann, Üb. d Ausspr. des prov. e, Halle 1881, S. 14 aus der irrigen, jetzt durch Cornicelius in v. 319 (s. d. Anm.) geänderten Lesart von Bartsch (Chr. 226,30) schliesst, ein *e larc.* Salvini (s. Crescimbeni, Ist. 2, 99) hatte hinsichtlich des Namens „Bornelh" an „Brunello" gedacht. — Nach Chabaneau, H. L. 10, 352 Anm. 1. ist Bornelh vielleicht der heutige Name Bourneix („l'x est là sans valeur phonique ou étymologique"), den ein Excideuil nahegelegener Ort führt, aus dem Guiraut gebürtig sein könnte. —

2. Statt *per c'anatz* schreiben Diez und Balaguer: *que anatz.*

3. Über das *trobar clus* s. S. 41. — Bal.: *percal.*

7. Die Form *seraun* bei Diez entstammt E, dem chansonnier Peiresc: vgl. dazu P. Meyer, Rom. 9, 193/4.

8. *Senhe·n* (mit dem Stützpunkt vor n) schreibe ich hier und in III 1 mit Stimming (zu BBorn[2] 7,73). — Dem prov. *Senher en* entspricht im Span. „Señor Don," das Wiggers, Gramm. d. span. Sprache[2], §16,5 S. 32 bespricht.

10. *eser jutjaire* steht hier für *jutjar* wie in V 37 *eser jauzire* für *jauzir.* — Diez folgt E, und Bal. schreibt ohne Rücksicht auf das Versmass *m'eis*; will man bei E R bleiben, so muss man wenigstens *me* in *eu* ändern, da der Dichter nicht sich selbst beurteilt, sondern eine allgemeine Ansicht ausspricht, *me* aber bei *eis*, wie *moi* in *moi-même,* in Nominativ-Funktion kaum nachzuweisen ist (vgl. Bohnhardt, A. u. A. 74 S. 98).

11—13. Denselben Gedanken äussert Guiraut in 7 I (cit. S. 42—3) und sagt in 32 I: *Trop ualgra mais donar*

Mos gais sonetz ioyos Ab bels ditz et entiers Entendables e plas Que trop escurs e sobrestorias MG. 241.

13. *venarsal* schreiben D u. N², *uenansal* schreibt E, während das Wort in der Vorlage von R wohl *uernassal* lautete. Im Lex. rom. Bd. 5 findet sich S. 486a,9 *venassal* = vénal, vendable und S. 511a *vernassal* = bas, vil, bouffon, servile; sollten nicht etwa diese beiden Wörter identisch sein und wie *vils* bald „gemein = allen zugänglich", bald „gemein = niedrig" bedeuten? BGr. 125,1 beginnt nach C (s. BGr.) *Un sirventes leugier e vernassal,* nach M (MG 105) *Vill siruentes leugier e uenassal* und *vers legers e vernassals* hat auch Guilhem von Cerveira gedichtet (s. Chab., H. L. 10, 365a)[1]. Hier bedeutet das betreffende Wort jedenfalls dasselbe, was in der nämlichen Verbindung *vil* bedeutet in Guirauts Ged. 45 I: *Leu chanchoneta e vil Auria obs a far, Q'eu poges enuiar En Avergn'a·l Dalfi* Rom. Stud. 2,414.

18. *fatz* ist weder hier noch in 30 II, wie Mann A. u. A. 41 S. 66 sagt, das Part. praet. von *faire;* hier ist es = fatuos, in 30 II einmal = fatuus und dann = facio.

21. *So* ist zugleich Obj. zu *conoiso* und Subj. zu *chal.*

24. *mazan* bedeutet Unruhe (wie schon im Boethius, B. Chr. 4,14), Beunruhigung, Belästigung. Auch in 5 II *E per o ben a mais d'un an, Qu'om me pregava qu'ieu cantes; E fora bon que·m n'esforses, Si·m pogues pagar de·l mazan* MW. 1, 189, wo es Diez L. u. W. 132 mit „Geräusch" im Sinne von „Beifall der Welt" wiedergiebt, ist mit jener Bedeutung auszukommen, ebenso wie in 74 III *E si·l cors gens Se uira, no m'en cal Vas fols masans, Ab so que non sofer De salutz ni de mans* MG. 1364.

28. *chaptal* heisst hier, wie *chatel* im Afz. öfters (s. Godefroy, Dict. 2, 90b), Gewinn, Vorteil. — Cnyrim giebt unter No. 908 die Worte von *ades* bis *chaptal* fälschlich als einen selbständigen Satz.

---

[1] „S. auch Appel, Inedita S. 41 Z. 41" T.

32—33. Der Satz drückt dasselbe aus wie die Worte Ciceros: Et quidem omnia praeclara rara (de amic. 21,79); die Verse sind im Lex. rom. 5, 544b und bei Peretz, Altprov. Sprichwörter S. 33 unter No. 105 als proverbe citiert; ausserdem bringt Rayn. sie im Lex. rom. 3, 61a s. v. *dieutat* und Sternbeck S. 4. Dass *dieutatz* als selbständiges Wort im Prov. nicht existiert und in der Hds. R nur für *deintatz* (= afz. *daintié* „Leckerbissen") verschrieben ist, darüber s. Tobler, Ein Lied Bernarts von Ventadour, Sitzungsber. d. Kgl. Preuss. Ak. d. Wiss. 1885, 2. Teil, S. 948 Anm. und Sternbeck a. a. O. — Den Wortlaut der Uebersetzung dieser beiden Verse verdanke ich Herrn Prof. Tobler.

34. Wie Linhaure hier Gold und Salz, so stellt er (Raimb. von Aur.) in 389,6 v. 37 Gold und Sand einander gegenüber.

36. „*fort de bo coselh ist* = *de fort bon conseil,* d. h. ein guter Berater". T.

38—40 citiert Rayn. im Lex. rom. 5, 49a s. v. *enraumar* und übersetzt: Pourtant ainsi me vaut plus de peine mon son élevé qu'un enroué; ich fasse *si* als konditionale Konjunktion auf und ziehe, da nur Fragesätze mit tonlosem Pronomen beginnen könnten, *E pero* zu *Lo·m deisazec.*

39. Dass Guiraut das Dichten in der klaren Manier schwer ankam, zeigt ausser 45 I (cit. S. 97[3]) z. B. auch 4 I *Aital cansoneta plana que [mos filhols e*[1]*] quasqus s'i deportes, Feira, si far la saubes* MG. 198, ferner 18 I *C'assi cum si no·m chalia, Fatz leugiers sonetz, Que·l plus greus semba* (l. *sembla*) *que sia Bons e leus per faire* Arch. 51,9a, und in 70 I spricht der Dichter von seinen *leugiers digz ueziatz Sotils e menutz soudatz* Arch. 33,331b.

41—42. Auch zu dem an *lo* angehängten *me* könnte *ad ome sesal* die Apposition bilden; vgl. Stimming zu BBorn 4,28. — *deisazegar* fehlt im Lex. rom.; dagegen ist es aus

[1] „Diese Worte werden zu tilgen sein" T.

R. von Aur. 36 (B. Chr. 68,11) im Gloss. occ., im Glossar zu B. Chr. und bei Stichel, A. u. A. 86 S. 31a vermerkt; dort ist es refl. und bedeutet „sich lossagen". Levy belegt es in trans. Verwendung in der Bdtg. von disloquer (LgrP. 10, Sp. 416); auch hier ist es trans. und bedeutet „auseinandernehmen, zerlegen, zergliedern", dann „eingehend besprechen". Es entspricht dem afz. Vb. *desaïver*, das nur im Part. praet. und vom Erdboden gebraucht, in der Bdtg. défoncé „aufgewühlt", sich bei Godefroy belegt findet. *deisazegar* ist Kompos. von *azegar*, das bei Stichel S. 20a aufgeführt ist; it. *adeguare* heisst auch oft „vergleichen, beurteilen, schätzen". — In 80 VIII verwendet Guiraut in ähnlichem Zusammenhange das Vb. *desponre*: *No sai de que m'ai fait chanso Ni cum, s'autre no m'o despo* BChr. 104,19.

48. *fi joi natural.* Diese Worte finden sich auch bei P. Rog. ed. Appel S. 41 v. 6 und dienen Bernart von Ventadour zur Bezeichnung seiner Geliebten, s. M. W. 1,13.

50. *virar l'escut* ist eine Redensart, die öfter vorkommt, z. B. Lex. rom. 3,161b. — *lo vermelh de l'escut* bezeichnet die mit Wappen bemalte Aussenseite des Schildes, welche man dem Feinde zuwendet (s. Alwin Schultz, das höf. Leben[2] 2, 75); „jem. das Rote des Schildes zuwenden" bedeutet danach: ihm feind sein.

51. *reblandir* heisst nicht, wie im Gloss. von B. Chr. steht, „anbeten", sondern „sich (durch Schmeicheleien, Versprechungen) jem. wieder geneigt machen wollen", vgl. dazu *blandir* in 58 VII: *'E que no·m doptes* (l. *doptas*) *ni no·m blans?' 'No m'o demans, Qu'ieu non uolria hom pros pleuis So que mentis'* Arch. 33,320,70. Auch in 47 V nennt Guiraut seine Angebetete *l'adreitz cors q'ieu uoill E desir e reblan* Arch. 33,314,65.

53. Vgl. 80 VIII: *Cela m'a fait outracujar Que no·m vol amic apelar* B. Chr. 104,23; 35 III: *Forza d'amor mi fa dir la folia* MG. 837 und 17 II: *Tenia·l dreig per enuers, Tant fui ues amor esmers* (*enmers* N) Arch. 51,5a.

55. *metre* „verursachen“ findet sich auch bei BBorn, ed. Stimming 15,50 (s. dort d. Glossar s. v.). — Gemeint ist Guirauts in v. 41—42 ausgesprochener Argwohn.

56. Diesen Vers citiert Rayn., Lex. rom. 2, 454a und übersetzt „Je ne me souviens pas comment il me fit comte“; jedoch heisst *comtal* hier „gräflich“ im Sinne von „dem Grafen gehörig“. Guiraut scheint sagen zu wollen, dass er ja garnicht Linhaures Untergebener im eigentlichen Sinne des Wortes sei; vielmehr sei dieser sein *amics privatz* (cf. 65 II); die Tornada des Ged. 72, welche unter den mir jetzt zugänglichen 4 Hdss. A, B, sowie Q (in Lamis Katal. der Ricard. in Florenz, 1756 S. 218) und V nur letztere (Arch. 36,414) enthält, scheint sich mit den Worten *que·m fees comtals* auch, wie das 2. Geleit zeigt, auf Guirauts Verhältnis zu dem in der Provence lebenden Grafen Linhaure zu beziehen; sie bedarf jedoch noch der Rekonstruierung, um zur Erklärung unserer Stelle herangezogen werden zu können.

57. Der hl. Martial wird auch von R. von Aur. (389,6 v. 41) und vom Mönch von Montaudon (MG. 392,1) angerufen. Ueber den Heiligen s. den Artikel von L. Duchesne in den Ann. du midi 1892 S. 289 ff.

60. *chabal* heisst nach dem prov.-it. Gloss., ed. Stengel, 88,28 „segnorile“; vgl. auch Levy, Prov. Supplementwbch. S. 176a. — Der betr. Hof, an den sich Guiraut zu begeben gedachte, ist allem Anscheine nach der des Königs Alfons II. von Aragon (s. S. 60).

III.

(Inhaltsangabe S. 52, Text S. 86, Uebersetzung S. 98.)

1—3 citiert Zenker S. 56 als Zeugnis persönlichen Zusammenseins zweier Dichter.

1. Unter Belassung des handschriftlichen *Bem* könnte man dem Verse die ihm fehlende Silbe auch durch Ein-

schiebung von *en* nach *senher* geben; vgl. BBorn, ed. Stimming 39,1 *Senher en coms.*

3. Milá : *diguessetz.*

4—6 citiert Jeanroy, Ann. du midi 2, 294, um zu zeigen, dass der Dialog kein wirkliches Partimen sei, „l'alternative n'y étant pas rigoureusement posée".

6. Aus v. 4 ist *e l'amor* hinter *com* zu ergänzen.

7. Aus diesem Verse, sowie aus II 57 ergiebt sich der friedliche Charakter der Tenzonen; dass das Streitgedicht als „dialogue concerté" überhaupt nicht auf ernsthafter Feindseligkeit der Interlokutoren beruhe, darüber vgl. Jeanroy, Ann. du midi 2, 290/1 und 452 ff.

8. Rayn., Hist. litt. und Milá schreiben *Aus* statt *Ans*, Milá auch *frauchamen.*

9—11 citiert Stimming zu BBorn 39,10 u. 26,38; in letzterer Anm. ist das Citat in seiner nunmehrigen Gestalt von 3 nach 2 zu versetzen. — Die Verbindung *ves on*, der noch im Nfz. vers où entspricht (s. Littré, Dict. unter vers 7 u. 9), begegnet im Prov. öfter: *Vas on penre port?* Augier, *Cascus plor* (Lex. rom. 4, 626b); *no sabes vas on cor* Dalfin d'Auv. (Rayn. Ch. 2, 196).

12. Hist. litt. übersetzt: „Je vous tiens pour atteint de folie"! — Försters Unterscheidung von afz. *folor* und *folie* (s. Löwenritter zu v. 1640) trifft hier nicht zu, wo *folor* eine einzelne Manifestation und nicht die habituelle Charaktereigenschaft bezeichnet.

13—14 übs. Hist. litt. nach I folgendermassen: „Si vous croyez que ma puissance ravale un galant dont l'extérieur n'est pas trompeur"!? — *Si·us cudatz* heisst es auch in v. 4. — *valer a* „taugen zu"; in diesem Sinne verwendet es auch Villehardouin CIX in dem bei Littré, Dict. 4,2418c citierten Beispiel: qui mieus vaudroit à l'empire governer. Im Ital. ist *valere a qualche cosa* gleichfalls „zu etw. taugen."

15—16 citiert Rayn., Lex. rom. 3, 218b und 4, 155b.

17. Milá: *Dieu.*

19. Vgl. Guiraut 20 V: *C'anc bons morseus No fo faitz, pos Amors Eguet l'aignel e l'ors ni per aver s'afrais* Arch. 51,6a und 36 V: *C'Amors non uol c'om seignorei* Arch. 33,313b.

23—24. Milá schreibt *nos, ric home sobraussier, Non vollen,* womit er die Str. abbricht. — Ueber die *ric ome* s. P. Meyer, Flam. S. 269 Anm. 1.

25. Milá: *Guirautze, non esta.* Weder Milá noch Emeric-David (Hist. litt.) hat die Frage erkannt; letzterer übersetzt „il n'est pas convenable . .“ und bemerkt infolge dessen: Cette pièce est motivée sur l'opinion qui faisait tenir pour morte toute femme courtisée par un haut baron.

26. Milá: *ric.*

27. Ueber den vermutlichen Ursprung von *midons, sidons* zur Bezeichnung der angebeteten Dame s. Chab. Rdlr. 31,444. — Milá: *ab la poder.*

30. Hist. litt. übersetzt nach I: „Si elle ne trouve pas que les mauvaises qualités excèdent (en lui le mérite)“.

31. Hist. litt.: *Ja solon m dire·l reprovier;* Milá: *Ja solon me dire reprobier;* Cnyrim, No. 146: *Ja solon dir el reprovier.*

31—32 citiert ausser Cnyrim auch Knobloch S. 37, und Hist. litt. übersetzt diese Verse: „Quant à moi les proverbes m'enseignent Qu'elle préfère celui qui vaut plus et mieux“! — Milá schreibt: *Que cel val mais e mills pren.*- Stimming, zu BBorn 4,48 führt v. 32 als Beispiel für die Verwendung der Konj. *e* zur Einleitung des Nachsatzes an. — Dasselbe Sprichwort findet sich auch bei Pons Santeuil de Toulouse; s. Lex. rom. 4, 627a.

33. *prendre mal* ist = *prendre dan* (Schaden nehmen, s. Stimming, BBorn[2], Gloss.), mit dem es in B. Chr. 325,2 perissologisch verbunden ist.

34. Derselben Worte bedient sich der Dichter in 74 I *la cuida e l'esper, Qe·m solia aiudar, Pert* MG. 1364.

37. *plus maior*. Den in der ZfrP. 2,142 zu Chev. II ép. Z. 196 angeführten Beispielen für ähnliche Verbindungen fügt Herr Prof. Tobler in seiner Vorlesung über „Histor. Synt. des Französ." noch folgenden Satz hinzu: Plus est pire le retolir que l'escondire (Rom. 8, 178, v. 827). Man vergl. auch Diez Gramm. 3,15 und Hammesfahr, Zur Kompar. im Afz., Strassb. Diss. 1881, S. 33.

39. Derselbe Gedanke findet sich bei Guiraut 1 VII: *si·s gardes Dona a·l traspas, ans que·l passes, Ja vils ni sobriers ni savais No·il plagra* MW. 1, 189 und 40 IV: *Ben uolgra·l conogues, Anz c'ab lui s'agazaill Ni·l don gans ni fermaill* Arch. 33,318b.

41. Milá ändert das *rics* der Hds. I, die ihm vorlag, in *ric;* dazu hat man jedoch kein Recht (vgl. Stimming zu BBorn 1,6). *Sé depenher* kommt auch bei Guiraut mit *a* und dem Nom. vor in 34 V: *Q'a uer recrezen M'en depeing* Arch. 33,326,115. — Hist. litt. übs. fälschlich *depeis* mit „dépréciez".

44. Hist. litt. stellt *Met be* um und übersetzt *valor* mit „ardeur".

45. Während Mahn in I *se fan* liest, was Stimming zu BBorn 1,6 S. 230 veranlasst hat, auf diesen Satz als Beispiel für *sé faire* mit dem Nom. hinzuweisen, schreibt Hist. litt. nach derselben Hds. I *se fon*, das wohl eher gleich dem *se son* der anderen Hdss. ist als gleich *se fan*.

47. Wie hier der König, so sagt R. de Vaqueiras: *Non crezatz lauzengier Ni gilos malparlier De me* Lex. rom. 1, 367.

48. Milá : *las bona!*

49. *Solatz de Quer*. *Quer*, auch *Quier* und *Cher* geschrieben, ist ein Schloss im Lande Foix (dép. de l'Ariége); s. H. L. 6, 126. Seit 1159 war es im Besitze des Grafen Roger-Bernard von Foix und seines Sohnes Roger (H. L. 5, 1228).

Im Jahre 1182 gaben Roger-Bernard und sein Sohn Raimon-Roger die Besitzungen von Quer zu Lehen. Roger-Bernard war der Vetter des Königs Alfons II. von Aragon, der ihm auch 1185 die Regierung der Provence übertrug. Sein ältester Sohn Roger wird nur bis 1174 in mehreren Urkunden erwähnt, 1182 war er bereits tot. Roger-Bernard hatte 1151 geheiratet, und Roger scheint ein Altersgenosse des 1152 geborenen Königs Alfons II. gewesen zu sein. Da wir nun S. 61 sahen, dass die Tenzone wahrscheinlich vor 1174/5 gedichtet worden ist, so wäre eher Roger als sein jüngerer Bruder Raimon-Roger, der seinem Vater 1188 in seinen Besitzungen folgte, unter dem *Solatz de Quer* zu verstehen.

50. Ein „Herr *Topiner*" war nirgends aufzufinden; der Name *Topina* kommt allerdings schon im 12. Jhd. vor; s. P. Meyer, Croisade 2, S. 524. *Topina* bedeutet Topf, so dass *Topiner* unserem Familiennamen „Töpfer" entspräche.

52. Milá: *hoc ben d'amor!?* Nach Herrn Prof. Toblers Auffassung gehört *d'amar leuger* zu dem vorhergehenden *ameso.*

53. Milá: a mi no-m.

54. Die fehlende Silbe ersetze ich durch *u* zwischen *per* und *cen; per u cen* bedeutet „hundert für einen, hundertfach".

IV.

(Inhaltsangabe S. 65, Text S. 88, Uebersetzung S. 100.)

1. Milá, Rdlr. 10,229: ( ) jui (?) damor. — Pagès, Ann. du midi 2, 524 liest *Sia damor* und schlägt in der Anm. 13 vor, *Si anc d'amor* zu lesen, obwohl er nur die ersten beiden Zeilen des Gedichtes kennt; *anc* geht aber nur auf die Vergangenheit (s. Diez Gramm. 3,424 Anm.), wie z. B. Guiraut in 65 I *S'anc iorn agui ioi ni solatz, Ar sui iratz E per totz temps desesperatz* Arch. 51,24a, *ja* dagegen auf die Zukunft, wie in 42 III *Que pois plaigneran, Si ia*

ioi cobres, Car non serai pres Arch. 33,316a,33. In meiner Copie steht *Si ja*, was auch beizubehalten ist.

2. Ueber den Zusammenhang zwischen Liebesfreude und Ehre bei den Trobadors s. Settegast, die Ehre b. d. Trob., 1887 S. 41. — Zu 1—3 sind in Bezug auf den Inhalt zu vergleichen: 70 VI *Per que·m par necietatz Q'ieu chant, si no m'en uenia Guizerdos o gratz* Arch. 33,332b und 62 III *Mas s'eu madol* (l. *m'ai dol*) *Ar caissim (Car aisi·m* U) *fui Ni·m ten l'amors don lo talanz Nos part, cui sera·l danz? Mieus er, cui sec l'affanz E l'ir'e la paors; Tan tem c'a·l cap de·l cors Remaigna·l pros e·l gratz* MG. 947.

4—5. Ausser den S. 69/70 aus 1.81 u. 72 angeführten Stellen könnte man noch 2 III und IV heranziehen: *Greu mi poira* (*poiria* C) *pro tener De s'amor ia segon mon sen, Pois aman no·i trob chausimen Si cum fis amaire. Mas no·i gazaing gaire, Qe non ai giquida L'amor qe·m couida D'amar chascun dia? Car non puosc mai! Per q'amarai, Que ben leu enqeras n'aurai De ioi a ma guia. Puois non puosc mais, ab bon esper Aleugarai lo mal q'ieu sen* Arch. 51,25b.

7. Ganz ähnlich heisst es bei Giacomo da Lentini (Val. I 250): *Core nol penseria ne diria lingua.* — Ueber den Eindruck, den freundliches Entgegenkommen seitens seiner Geliebten auf ihn machen würde, spricht Guiraut wiederholentlich: 2 V *S'un pauc m'étz aizida, Joios a ma uida Serai, on q'ieu sia* Arch. 51,25b; 60 II *Ni anc Bordeus Non ac seignor tant fos gaillartz Cum ieu, si ia m'acuoill ni·m partz Q'ieu sia sos dominis sers* Arch. 51,19b und 57 VIII *Per o, dompna, ab que sofratz E uoillatz Mos precs e qe·ls m'acoillatz, Tost m'er coratges camiatz* Arch. 33,330,71. — *los gaugz e·ls bes* kommt auch in einem Ged. von Pons de Capdueil MW. 1, 346,1 vor; für den häufigen Plural *gaug* führt Settegast, *Joi*, Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1889 S. 149 auch das Beispiel aus Arn. v. Marueil MW. 1, 166

Str. II an, in welchem aber *e la fan* nicht, wie S. will, in *a la fin*, sondern einfacher in *e l'afan* zu ändern wäre.

9—10. Auch sonst giebt es für Guiraut verschiedene Abstufungen der Liebesfreuden: 57 IV u. V *E si saubes cant ni cora N'aurai luoc qu'a·lz precs m'eslais, Tot l'afan sofrira en patz, E sapchatz C'ab meins m'en tengra a paiatz Que uos non cuidariatz. C'obs es q'amics qui ben ama, Prenda·l meins e poing e·l mais* Arch. 33,329b.

11. Die „Hilfe", welche die Geliebte dem Liebhaber gewährt, ist mannigfacher Art; sie besteht

1) in der Erlösung von der Liebespein, cf. 68 III *no·m secor A ma cuita maior* (Arch. 33,327a) und 57 III *E si no·il platz que m'acora, Non puosc mais sofrir lo fais* Arch. 33,329,25,

2) in dem wohlthätigen Einfluss auf sein Wohlergehen im allgemeinen, cf. 25 IV *ella·m fo uella e rems De mains encombriers c'ai passatz, En qe·m fora desesperatz* Arch. 33,331a,

3) in der Anregung zum Dichten, cf. 39 III *Qu'assatz miels chantera, Si·l gens cors honratz Mi fos plus privatz* MW. 1, 192; 32 II *Qu'e·l temps de·ls ancias Joys* (Liebesfreude), *chans ensems eron quo·l* (l. *co·lh*) *palh'e·l gras* MG. 241[1]; 19 III *Ja ses ioi ben non chantarai, Qu'enquera non cug qu'om chantes Ses amor, que·l cor no·l mostres* MG. 825; 42 I *a ma fe, S'aissi s'endeue Cum cil q'ieu am m'a couen, Ben dei chantar plus souen* Arch. 33,316,12; 63 III *Mas per lo bon respieg qu'ieu n'ay Deg ieu chantar. E si·n cuges plus gazanhar, Trop meliurera·ls motz e·ls sos, Que, des qu'om a*

[1] Stoessel S. 47, No. 253 missdeutet diese Verse, wenn er sagt: „Das Beisammensein fröhlicher Lieder vergleicht der Dichter mit dem Beisammenstehn der Strohhalme in den Kornfeldern, um damit anzudeuten, wie ein fröhlicher Gesang dem andern folgte und wie zahlreich dieselben waren." Der Dichter sagt aber in Wirklichkeit: „Liebeslust und Gesang waren zusammen wie Stroh und Korn", d. h. wie das Korn aus dem Stroh hervorgeht, so war Gesang die Folge des Liebesglückes.

luec d'alegrar, Li dobla poders e razos, E senher falh, Qan pot pojar Los sieus e·ls laissa chazer jos Rdlr. 25,212 und schliesslich 59 I *si faill mos chans, Vos n'auretz tort, mal' amiga* B. Chr. 106,37.

12. Wie hier *cors*, so findet sich in 2 VII *noms* verwendet zur Umschreibung der Personenbezeichnung: *Coms, fort mi plai, Car tant s'atrai Vostre noms uas fin pretz uerai; Q'en ren no·i·s desuia* Arch. 51,26a.

13. Vgl. 34 I: . . . *Q'ieu am mais que re, Neis me Non am tan* Arch. 325a,8 und 7 VI *Litges per uendre et per donar Uos ai estat* MG. 689.

14. *com per orat* ist eine Redensart, die auch MG. 134 V oder Rochegude, Parn. occ. S. 386 begegnet und „wie nach Wunsch" bedeutet, also etwa dem nfz. *comme il faut* „wie sich's gehört" entspricht; ähnlich heisst es B. Dkm. 174,17 *Com si venian per orat. Oratz* steht als Sbst. in der Bedtg. „prière, oraison" im Gloss. occ., fehlt aber bei Rayn. — Dass er nach der Aussöhnung alles vermeiden wolle, was seiner Dame irgendwie einen Anlass geben könnte, mit ihm unzufrieden zu sein, verspricht Guiraut auch in 78 III: *E s'aisi·m volgues retener, Que no·m puesca nozer enjans, Pus de sai s'afina l'us pans, De l'autre pens que no s'abays; Qu'aissi·l serai fis e verays Qu'ochayzonar No·n cug que·m puesc'en ben amar, A mon viven, Ni de degun galiamen* Rdlr. 25,217.

15. In der Hds. steht *per levis*, wofür ich um des Sinnes und Versmasses willen *plevis* schreibe, welche Form sich statt *plevisc* öfters, z. B. MG. 18 II, im Reime findet. Das *per* kann durch *per* in der vorhergehenden Zeile oder durch irrige Auflösung eines vermeintlichen p entstanden sein.

17. *de negu nat de maire* ist ein *autre* ergänzender appositioneller Ausruf. — Was die Umschreibung für „Mensch, Person" anbetrifft, so findet sie sich ähnlich auch sonst bei Guiraut, z. B. in 64 VII *Car la gensor que anc nasques de*

maire Tenc B. Chr. 103, 10. — Inhaltlich zu vergleichen wäre hier 8 III *S'ill* (*E s'il* H) *plagues mos enquerers Ni mos preiars ni mos seruirs, Ja·l trop ueillar(s) ni·l pauc dormirs Ni·l mal qu'ieu trai matis e sers No·m pogron ia* (*far* H) *partir de lor; Ans m'agra iois a seruidor E ia no·m fora greus lo fais Ni·l mals qu'e·l cor me brueill' o·m* (*e·m* H) *nais* MG. 332.

19 und 20 erinnern an 39 VI: *Car qui·ls dregz enten D'amor ni·n sospira, Non pot aver sen De gran jauzimen, S'ab foldat no·y vai; Qu'anc drut savi guai No vi, qu'ans esmera Lo sen la foudatz* MW. 1, 193, sowie an 31 I u. II: *Q'er appell' om foillia, Si·m deport ni m 'esgau ni·m chan E non fatz so que l'autre fan. E no·m par c'om sia cortes Qe tot iorn uol esser senatz; Mout m'agrada bella foudatz Longnada e retenguda, Si cum luocs e temps muda* Arch. 51, 14a.

20. *pesaire* ist hier antonym zu *gais*, bedeutet also „bekümmert"; im Lex. rom. steht es 4, 496b, 23 nur als Subst. in der Bdtg. „peseur".

21—23. *Alhor*, die Nebenform von *alhors*, fehlt im Lex. rom.; Guiraut verwendet *alhor* auch in 8 und 52 im Reime. — Dass er seiner Geliebten seine Anhänglichkeit und Treue bis an sein Lebensende bewahren wolle, beteuert der Dichter an zahlreichen Stellen seiner Werke; angeführt seien von diesen hier nur 81 III *E segon los plusors Feignens galiadors Non amarai aillors, Sia sens o follors* Arch. 51,19a; 8 II *Per o mos sens e mos sabers E mos parlars e mos bendirs, Mos esperars e mos sufrirs E mos celars e mos temers M'agron lonc tems donad onor, S'ieu percases mon be aillor Mas sill que·m te en greu pantais, No uol qu'ieu l'am ni que m'en lais* MG. 332; 16 III *Tant sui fis amaire Q'enan Vai m'amors ades meilluran* Arch. 51,21b; 17 V *Aras no·m letz, Quan me ualgra·l preiars, Querre merce? — Si fai, que mos trobars, Pois tant s'es m'amors africha, C'autra non quier ni·n deman, Clama·il merce* MG. 1353 und 43 III *Amaire, si dieu ador, Soi eu fis e non remut Lo coratge ni·l biais D'amar lieis per cui son*

gais, Ni len (l. *m'en*) *uol ni·m uir Ni part lo cor ni·l consir* MG. 815.

24 und 25 erinnern an 17 V *Tot trobaras so que quers* Arch. 51,5a.

26. *sarai,* wie in der Hds. statt *serai* steht, findet sich dialektisch; s. Wolff, A. und A. 30, S. 39.

27. *ponhar* hat *de* oder *en* m. d. Inf. nach sich (s. Levy zu G. Fig. 10,22), aber auch *a* mit dem Inf., z. B. in dem im Lex. rom. 4,598b, 24 citierten Satze des Uc von San Circ: *Degra poignar a·l finir.* — Zur Konstr. s. d. Anm. zu I 29. Mit einer kleinen Aenderung des handschriftl. Textes könnte man aber auch lesen: *Que·ls enemics ponharai e desfaire*[1].- Zum Inhalt vgl. 28 II *Sil cui quer be, Cui eu sui plus fis Qu' Elena Paris* MG. 949 und 66 V *Seus enemics e guerriers No·t falliran volontiers; Q'us enoios fols parliers Trob' om quascun dia, Fors* (*Per* V) *qu'ieu non soi sobransiers, Mas si la·n blasmav' Ogiers, Jeu l'en combatria* MW. 1,200.

30. *ben a faire* liest Herr Prof. Tobler statt des nicht existierenden *benefaire* der Hds.—Mit der elliptischen Redeweise wären die Worte aus Guiraut 75 V *de bendir e de -far* Rdlr. 25,215, 56 und etwa auch der in Diez' Gramm. 2,462 und von Th. Müller zum Rolandslied v. 1163 erwähnte Gebrauch des Suffixes *mente* in Verbindungen wie prov. *suau e belamen, folamen et irada,* afz. *bele et cortoisement,* wofür Rayn. im Choix 6,315 auch Beisp. aus dem Ital., Span. und Portug. beibringt, zusammenzuhalten.

31. Folgende Charakteristik giebt Guiraut von seiner Dame in 13 II: *Flors de domnas, c'om acli* (l. *aclin'*) *e grazis, Es aissella que tan gen m'a conquis, Dous'e bona, humil, de gran paratge, En faitz gentils, ab solatz avinen, Agradiva vas tota bona gen* MW. 1,184. — Zu vergl. wäre zu 31—34 auch

[1] „Jedenfalls sind die zwei Präpositionen sehr seltsam. Man kann sich gefallen lassen *ponharai en* (od. *a*) *desf. los en.* und dies umstellen; oder *ponharai en los en. a desfaire* (*en . . . a* wie *per . . . a*)." T.

8 VI: *(C)ar ma semblans'e mos parers E mos cuiars e mos albirs M'an dig tos tems q'autr'enriqirs Ni autr' onors Ni autr' auers No·m podon dar tan de ricor Com cill qe·m fai uiur' a(b) languor* Studj di fil. rom. 5, 441—2 u. MG. 332.

34. *aver* ist hier selbständiges Verbum und kann daher an die Spitze des Satzes treten. — *galiat* ist entweder als Partic. aufzufassen, dann wäre *pauc* Adv., oder aber es ist mit adjektivischem *pauc* als Subst. zu betrachten in der Bdtg. „Trug, Täuschung"; wie nämlich zu *peccar* sündigen neben *peccaire* Sünder *peccatz* die Sünde gehört, zu *orar* bitten neben *oraire* Bitter *oratz* der Wunsch (v. 14), so kann wohl auch zu *galiar* anführen, betrügen neben *galiaire* Betrüger ein *galiatz* Betrug gehört haben.

35 und 36 sind in der Hds. zusammengeschrieben; innerhalb des Satzes fehlen 2 Silben, von denen die eine, sei sie nun ein selbständiges einsilbiges Wort oder die zweite Silbe eines zweisilbigen, den fehlenden Reim auf *is* zu beschaffen hätte; mir schien *faitis*, die Nebenform des aus factitius kommenden *faititz* (s. Diez, Gramm. 2, 317), die sich im Afz. u. Prov. oft im Reime findet (s. Godefroy, Dict. 3, 709 und Rayn., Lex. rom. 3, 263a, 6), recht am Platze zu sein, zumal da dann ausgedrückt wäre, was Guiraut 2 V in die Worte fasste *Dompna·il gensser c'om pot uezer* Arch. 51,25b. Nach Herrn Prof. Tobler ist jedoch *faitis* für *faititz* bei Guiraut bedenklich.

37. Ueber die Interjektion *ai*, welche auch in der Form *a*, z. B. BBorn 33,9 vorkommt, s. Stimming zu BBorn 1,1. Nicht Ausruf der Freude, sondern des Schmerzes ist der dort citierte Satz aus Guiraut 65,25 (Str. IV), wo der Dichter den Tod seines Freundes Linhaure beklagt: *Ai! bels amics, ben enseignatz, Necis a·ls fatz E duitz e sauis a·ls membratz, Per uos teing uil abril e mai E·l doutz temps gai Ni ia mais no m'alegrarai Ni non chantarai uolontiers, Mas no·us puosc ben plaigner estiers* Arch. 51,24. — *corteza*

de bon aire ist eine stereotype Redensart, die Guiraut in Bezug auf seine Angebetete auch in 2 V anwendet. Dort schreibt die Hds. C (MG. 187) ebenso wie hier die Hds. S^{g}, während A (Arch. 51,25b) *cortesa e de bon aire* hat; auch im Choix 3,126 heisst es *Ai! franca res, corteza e de bon aire.* Unbeschadet des Versmasses könnte man allerdings *cortez' e de bon aire* schreiben; es ist jedoch nicht nötig, die beiden verwandten Begriffe durch die Konj. zu verbinden, da ähnliche unvermittelte Verbindungen im Prov. keine Seltenheit sind; vgl. darüber O. Schultz in der ZfrP. 16,513 ff., wo auch Beispiele aus Guirautschen Gedichten (*rizen jogan* 79 I, *pensan sofertan* 16 V) beigebracht sind. An der handschriftlichen Schreibung ist also hier festzuhalten.

38—39 decken sich mit dem, was Guiraut 47 IV sagt: *enperis e regnatz Es ses ioi paubretatz* Arch. 33, 314b, 63.

40. *sol* kommt, wie im Span. (s. Diez, Gramm. 3,94), auch im Prov. u. Afz. (s. Suchier zur Reimpredigt 72b, Morf, Rom. Stud. 3, 243 und dazu Tobler, ZfrP. 3, 145) zuweilen unflektiert vor. — Wollte man *Et ab sol vos seri' eu emperaire* lesen, so wäre der Hiatus getilgt. — Derselbe Gedanke kehrt in 18 VIII wieder: *Bella dompna, plus qerria Qe·m cossentissetz C'un sol iorn uos clames mia C'Arle ni Belcaire* Arch. 51, 9b und in 48 II: *Petit euciaua·l rei*[1] Arch. 33,324b, 12.

V.

(Inhaltsangabe S. 67, Text S. 90, Uebersetzung S. 101.)

Str. I. Aehnliches besagen die Verse von R. Bistors: *Cel qui ve son bon amic faillir, Molt l'ama pauc, si no·ill l'o*

---

[1] Milá, De los trov. en Esp. S. 135 und Balaguer 3, 274 lesen dafür *Perrin, ten via al rei* und schliessen daraus, Guiraut habe einen Spielmann namens Perrin an den König von Aragon gesandt etc. In Wirklichkeit wird aber in der Tornada ein Spielmann *Joios* mit der Besorgung des Gedichtes an den König — ob an den von Aragon, ist nicht gesagt — betraut.

(l. *lo*) *ausa dir* (Lex. rom. 3,252b), sowie die des Bertran Carbonel (B. Gr. 82,68): *Nulhs hom non port' amistat, Si son amic non repren En sicret, can ditz foldat O li vey far falhimen* B. Dkm. 23,19.

7. „*enardir* ist für *sé enardir*" T.

9. Der Relativsatz steht statt eines Modalsatzes mit „indem"; s. F. Strohmeyer, Ueb. versch. Funkt. d. afz. Relativsatzes, Berl. Diss. 1892, S. 31.

11. *talen* (v. talentum) und *talan* (v. *τάλαντον*) gebraucht Guiraut nach Belieben im Reime; ersteres z. B. in den Ged. 2. 3. 77, letzteres in 5. 6. 30. 31.

14. Zu *legen* s. Tobler, Verm. Beitr. 1,37.

16. *si tot* regiert in v. 5 u. 13 den Ind., hier aber ist der Konj. danach durch den Reim gesichert. Nach Diez, Gramm. 3, 361 „lässt sich prov. *sitot* überall nur m. d. Ind. betreffen, selbst da, wo man den Konj. erwarten könnte"; dass auch nach *pusque* und *quan* sich der Konj. findet, erwähnt Appel, Prov. Ined. S. XXV. — Das *le* der Hds. ändere ich in *li*, da *tirar* in der Bedtg. „ärgern" auch sonst den Dativ regiert; so Guiraut 48 IV *si res li tira* und R. d'Aur. (B. Gr. 389,25 I) *Si tot a me tira* MG. 1028; cf. auch Diez, Gramm. 3,130.

21 und 22 stimmen mit verschiedenen anderen Stellen aus Guirauts Gedichten überein, mit 3 I u. II *Per qe·t laissas de·l tot morir? Qar trop sui vergoinhos e fis*. MW. 2,51; 8 I *Mas quar no·m uir* (*ni*) *no·m biais, No uol Amor(s) qu'ieu sai* (l. *sia*) *iais* MG. 332 und 72 I *Mas aisso puosc dir ses dan C'anc d'engan ni de nofe No·m membret, puois amei be; Ans n'ai sofertz de grans mals; C'aissi s'auen a·ls leials* Arch. 51,10a. Andere prov. und it. Beispiele für den nämlichen Gedanken verzeichnet Casini zu Dantes Vita Nuova XIII 9.

24. Mit *aquel c'om no deu dir* scheint, nach Guiraut 73 III zu schliessen, der Teufel gemeint zu sein; dort heisst

es nämlich: *Mal fon capdelada razos, Des qu'om tenc per pros los savays, E·ls francs e·ls cortes e·ls verays Razonet hom per sordeiors; E moc la colpa de·ls aussors, Quant de vers* (l. *devers*) *brezillet ni frays; Qu'eras no sai per cui Tol hom l'onor selui Que n'era adreit(z) cazatz; E si·ls encoreillatz, Diran que ben estay; Mas selh qu'ieu no diray, Sera trop miells armatz* (*amatz* AB) MW. 1, 204. Demnach dürfte Guiraut auch in 6 IV den Namen des Teufels kaum ausgesprochen haben; und heisst es auch da nach Rayn. *De·l Diable qu'es plen(s) d'enjan*, so lautet die Stelle schon anders in derjenigen Hds., welche Rayn. benutzte, als er im Lex. rom. 2,83a citierte *De·l doble trefan, plen d'enjan,* anders auch in R, MG. 831.

25. In 33 V sagt Guiraut *la mal' abeitaritz Camjet me datz* Arch. 34,398a, und auch bei Uc Catola 1 VII heisst es: *L'amors camia cubertamen los datz.* — *camjar los datz* bedeutet wie das it. *scambiare i dadi* sein Wort zurücknehmen, seine Meinung ändern, andere Saiten aufziehen. — Die Beziehungen des Würfelspiels zur Liebe, über welche Diez, L. u. W. 464 zu vergleichen wäre, finden auch ihren Ausdruck in den Worten des Raimon Jordan 404,10,5: *on mielhs fauc sos comans, Pert los datz a·l premier lans* Appel, Prov. Ined., S. 289,5.

27. Da *Amors* weiblich ist, *aquel* und *dat* aber männlich sind, so könnte *fraire* nicht „Brüder", sondern müsste „Geschwister" heissen, wie ja auch im Span. *hermanos* „Geschwister" bedeutet (s. Wiggers, Span. Gramm.[2] § 11,4 S. 20). Im It. ist *fratello* auch „Gefährte", und das Gloss. occ. giebt nicht mit Unrecht dem Worte *fraire* die Bedeutung „pareil, semblable", die es in P. Cardenal 69 III hat: *Fraire son tug, mas no son pas engals Las partz que'lhs* (l. *qu'ilh*) *fan de·ls bens de Jhesucrist* MW. 2,238, und welche auch an unserer Stelle passt.

28. Die Geliebte selbst bittet der Dichter gleichfalls um Linderung seiner Pein, z. B. in 25 IX: *Dompna, merce!*

Car non pensatz Cum ieu non fos totz temps forssatz? Arch. 33,331 b.

32. In v. 23.27 und 32 steht nach der Hds. *cre*; vielleicht stand aber im Original in v. 23 *par* und hier etwa *cut*, da der Dichter wohl mit dem Ausdrucke mehr gewechselt haben dürfte.

33—34. Dass sein Glück von dem Willen Amors abhänge, erklärt Guiraut auch 60 IV: *Et tu, fin' Amors, qi·m sofers, Qe deus gardar Los fins amans e chapdellar, Sias me capteins e garens A ma dompna, pos aissi·m uens* Arch. 51,19 b.

35. *posansa* steht nicht im Lex. rom., findet sich dagegen im Wörterverzeichnis bei Bastero, La Crusca prov. 1,146, in den Poésies rel., ed. Levy v. 248 (Rdlr. 31,209), in B. Chr. 407, 21 und in der Form *puisansa* in Appels Ined. S. 56 v. 34; es entspricht dem afz. poissance und it. possanza; hier kommt es in VI 33 noch einmal vor.

40. Von dem trügerischen *semblan* Amors handelt der Dichter auch in 2 I: *Ab semblan mi fai dechazer Amors e·m dona marrimen, Car semblant* (l. *semblans*) *m'es de·l ioi c'aten, Que ja·l cor no m'esclaire. Car en trop ric repaire Bels semblans me guida, Qe·m ditz que iauzida N'aurai ses faillida; Mas so·m dechai, Don fort m'esmai, Car l'us semblans m'abriua lai E l'autre·m desuia* Arch. 51,25 a.

41. *fadiar* intr. oder refl. heisst „vergeblich warten, eine Enttäuschg. erfahren", s. Stimming, BBorn[2] u. O. Schultz, Briefe im Glossar. Hinsichtlich der Etymologie dieses Wortes dachte P. Meyer mit Raynouard an fastidicare (Jb. 11, 130), während Diez, Gramm. 2, 199 es von fatigare ableitet. Auch Herr Prof. Tobler sieht in fatigare das Etymon des Wortes und erklärt seinen Bedeutungswandel folgendermassen: Nachdem es anfangs „ermüden, belästigen," dann „ohne Erfolg belästigen, sich vergebens bemühen" bedeutet habe, habe sich schliesslich, indem das erst hinzugekommene Element „vergeblich" nunmehr besonders

hervortrat, die Bedeutung „Enttäuschung erfahren“ (s. Don. prov. ed. Stengel 31,5 = repulsam pati) daraus entwickelt. Das Subst. *fadia* bedeutet dann „vergebliches Harren, falsche Erwartung, Enttäuschung“; auch in B. Chr. 123,14 ist diese Uebersetzung des Wortes, und nicht „Verweigern“, wie es nach Bartschs Gloss. heissen soll, am Platze.

42. *fuir* mit dem blossen Inf., wie it. fuggire (s. Vockeradt, Lehrb. d. it. Spr., 1, § 271) mit oder ohne di und dem Inf., bedeutet „vermeiden“.

44—45. Stellen aus Guirauts Gedichten, die ähnlichen Inhalt zeigen, sind 25 VI *E pesara·m, si non sentetz Cum es iois freuolitz e sems, Quan de seruizi non ven gratz Cellui que n'es mout trebaillatz* Arch. 33,331 b und 62 II *Tron* (l. *Torn*) *ferir. en la pailla, Don esper que·l grans sailla, Que no·i fos la meisos, Com hom sobramoros* MG. 947.

46. Immer wieder erwacht in dem Dichter die Hoffnung auf Aussöhnung mit der Geliebten; das bezeugen auch 42 IX *Ben es dreitz que longamen Esper hom gran iauzimen* Arch. 33,317 a; 16 VI *Non dic ies, Anz que·l tot perdes, Non esperes* Arch. 51,22 a und 7 II *Lonc temps ai amat em perdos, No puesc sofrir no m'en planha, E non sai per qual(s) ochaizos, Mai ben esperan(s) gazanha; Per qu'ieu aten, mas tart me par, Que lieys qui m'es de·l cor plus pres, Fas Amors tant humiliar Que·m don ioy, quar no·m pot uedar Qu'ieu non l' am, ab qu' ilh no·m uolgues* MG. 205; nach dem Friedensschlusse müsse aber die Liebesfreude auch von Dauer sein: 76 I *(S)ol q'Amors me pleuis C'aissi co·ill fora fis, M'atendes couinens, Encar mi trobera Dreit en sa carrera. Mas nò entenda ges Si, quan m'aura repres, Que·m fass' un iorn iauzir E pois tot l'an languir; Car no·m sembl' auinens Aitals iocs ni sabens C'om totz sos aus* (l. *ans*) *Do per dos o tres semblans. Mas si·m rendes Segon mon seruir merces, — Dompna iensor de ric pretz ai chauzida, Vas cui aclis fora tota ma uida* Arch. 34,400 b.

50—51. Die Tornada musste ich als mir unverständlich bezeichnen; was ich in der Annahme, *poi* stehe für ein *poi*= *poim* (refl. *poiar*, nicht im Lex. rom., entspräche dann dem afz. *soi puiier;* Stichel S. 14a belegt auch prov. *sé apoiar*), noch aus dem handschriftlichen Texte herauszulesen vermochte, *A, am! ilh val m'esperansa! Poi* (*m'*) *e vos e mon afaire* „Ach ich liebe! sie ist meine Hoffnung wert! Ich stütze mich auf euch in meiner Sache", meinte ich nicht in den Text setzen zu können, zumal da Herr Prof. Tobler zu der Stelle bemerkt: „In dem *aamilval* steckt wohl ein Name. Ich möchte nicht gerade *Alamanda* vorschlagen; aber etwas der Art würde am besten passen." Sieht man demnach in den ersten 4 Silben des v. 50 einen Namen, so bedeutet das Uebrige „meine Hoffnung in meiner Sache beruht (*poi'*) auf euch"; *poiar* ist dann intr. gebraucht wie it. poggiare in dem von Petrochi, Diz. univ. 2,458b angeführten Satze *Su questo poggia l'edificio della libertà!*

VI.

(Inhaltsangabe S. 67, Text S. 92, Uebersetzung S. 102.)

Wie S. 71 bereits bemerkt wurde, steht Ged. 77 seinem Tone und seiner Tendenz nach dem Sirv. VI nahe; auch in diesem Rügeliede klagt der Dichter über die schlechten Menschen und die traurigen Verhältnisse seiner Zeit. Da es nur in P 5 Arch. 33,305 (cf. Arch. 49,67b XIV 5) sich findet, so benutze ich die Gelegenheit, es — als Gedicht VII —bearbeitet hier wiederzugeben:

I. Tals gen prezich'e sermona
Qu'a cor fals e maltalen,
E tals autrui ochaizona
Qui sa colpa no repren,
E tals fera peitz de serpen
Qui so coratg'empreizona,
Tals port' umil vestimen
Qu'a volontat felona.

II. Tals l'autrui tort no perdona
Qui sa part no·n get' a·l ven,
E tals clama e tensona
Qui no n'a de drech nien,
E tals sos fachs fai folamen
Qui parla gen e razona,
Tals semena ben e gen
So blat qui no·l meisona.

I. 1—2 *Tals* bis *fals* Lex. rom. 5,209a,4.

II. 15—16 cit. Lex. rom. 4,214b,5 u. 5,192a. 15 Arch.: *Tals somena*, Rayn. beide Male: *Tal semena.*

III. Tals a gent'e fort persona
Qu'a sofracha d'ardimen,
Tals son amic abandona
Qui n'a sofracha soven,
E tals promet qui mal aten,
E tals te pro qui pauc dona,
E tals gran servizi pren
Qui mal lo guizardona.

IV. Tals cud'aver sazo bona
A cui en vai malamen,
Tals ponh fort et esperona
Qu'a so chaval trop corren,
E tals cuda far mantenen
Quez a speransa bretona,
E tals par anar trop len
Que sos fais desazona.

V. Tals quer d'emperi corona
Qui nostra fe mal defen,
E·l pap'entre ters'e nona
S'endorm aisi planamen,
Qu'encontra sarazina gen
No vei baro qui s'opona,
Ans an per lor malvolen
Qui d'aiso mot lor sona.

VI. Jesucritz, per salvar la gen,
Portet d'espinas corona,
E·l papa so monumen
Malamen abandona.

VII. L'antecritz, cut, venra breumen,
Tan aonda gens felona,
Car totz tems vei com aten
La plueia, can fort trona.

III. 18 Lex. rom. 5, 287 a7 (aber *sofrancha* = *sofracha!)*

IV. 27 *E tals poing.* 27—28 Lex. rom. 3, 179 a4. — 30 *Qe sa sperans obretona* (Cnyrim 974: *o bretona*; obige Lesart gab Herr Prof. Tobler). 31—32 cit. Lex. rom. 2, 127a2. Rayn.: *tro plen* (falsche Auffassung der Stelle, s. auch Stichel S. 34/5). 31 *per annar*; „etwa *par*" (T.). 32 *faig dessaixona.*

V. 35—36 Lex. rom. 5, 411 b 7. Rayn. *s'endorm'.* 37—38 Lex. rom. 4, 614 a,34.

VII. 45—46 Lex. rom. 2, 394 a,7. 46 *gent*, Rayn. *gen.* 47—48 cit. Cnyrim No. 805.

1. Statt *No·s pot* liest Milá Rdlr. 10,230 *Pos per.*

2. *mandazo* (= *mandamen*) steht nicht im Lex. rom. — Andrerseits dürfe nach 4 VI der Mund nichts ohne Genehmigung des Herzens äussern: *Per pauc ma bocha no uana, Si·l cor tan non o duptes, D'aquo don cossir ades* MG. 198.

4. Der Dativ des Art. *a·ls* erscheint nie in *a los* aufgelöst; s. Diez, Gramm. 2,37. In *a los* ist also *a* = hat; den Hiatus *comanda a* habe ich mir durch Einschiebung von *sa* vor *com.* zu tilgen erlaubt. — Ueber die Abhängigkeit der Glieder vom Herzen spricht auch n At[1] de Mons (ed. Bernhardt) III 103, wo es nach Appel, ZfrP. 11, 566 heissen

[1] oder Nat? s. O. Schultz, ZfrP. 18, 124.

soll: *Si co las proprietatz de·ls menbres mou e fa lo cors.*

8. Dasselbe Bild gebraucht Guiraut 19 IV: *seru la leng' a·l cor et* (l. *e·l'*) *acor* MG. 825.

9. Vgl. dazu 73 II: *Cella uetz era·l segles bos, Quand per tot era acuillitz iais E cel grazitz cui n'era·l mais, On pretz s'auenia e ricors; Q'er apell' om pros los peiors E sobrier cel que pieitz s'irais E cel que mais adui, Cum qu[e]i·s pot de l'autrui, Sera plus enueiatz* Arch. 51,16a; 24 V: *aissi cum fo·l comensamens De joi menar Pe·ls plus rics, ar lo fan baissar, Tan paucs n'i a de coratjos De far honradas messios* MW. 1, 212 und 55 III: *Ar es pres* (l. *pretz*) *de raubar E de penre berbitz* Arch. 51,7 b.

10. *perdizo* (= *perdemen*) steht nicht im Lex. rom.

13. 14. It. *l'un all' altro chini* (Dante, Purg. 14,7) bedeutet „beide an einander geneigt, sich an einander lehnend.“ Sollte hier der Dichter beabsichtigt haben, sich der entsprechenden Wendung zu bedienen und zwar in übertragenem Sinne „einander unterstützend“? Dass *ab*, wie überhaupt alle dem lat. cum in den rom. Sprachen entsprechenden Partikeln, zur Bezeichnung reciproker Verhältnisse sich verwendet findet, darüber vgl. Diez, Gramm. 3, 192.

14. Aendert man das *rapis* der Hds. in *tapis*, so ergiebt sich für die Verse wohl ein ähnlicher Sinn, wie der, den 54 IV aufweist: *E qui·s fai de l'autrui cortes, Pos de·l seu sera sobravars, Ges no m'es vis aport razos C'a lui repaire guizerdos* B. Chr. 105,27. Der Dichter scheint hier Leute, wie es deren nicht wenige gab (s. Diez, Poesie 48), im Sinne zu haben, welche sich die Mittel für ihre Freigebigkeit auf unrechtmässige Weise erwarben.

15. *trufardia* steht nicht im Lex. rom.; es gehört zu dem Adj. *trufart,* Gir. de Ross. ed. Hofmann (MW., ep. Abtlg. I) S. 79, v. 3674, nicht *trefart,* wie Rayn., Lex. rom. 5,409b, 3 und Diez, Gramm. 2,386 schreiben.

16. *poestaria* fehlt im Lex. rom.; altit. podesteria bedeutet „Besitz“; s. Petrocchi, Diz. un. 2, 547b u. —

Herr Prof. Tobler setzt neben v. 13—16 ein Fragezeichen.

17. „statt haben" ist in der Regel *aver luec,* jedoch wäre *luecs* auch möglich. — An Stelle des handschriftlichen *pro pendre* vermutet Herr Prof. Tobler *aprendre.*

18. Vielleicht wäre besser zu lesen *Qui gen dizi'e son escrit.* — Gemeint ist wohl Apostelgesch. 20,35.

20. *vendre* in der Bdtg. „sich entgelten lassen" findet sich auch 48 VII *Que iasse M'a ben uendut So qu'ieu li pleuira* Arch. 33,325a und B. Chr. 390,13 *Mais pueis nos ho a car uendut,* sowie in den Lex. rom. 5, 484b citierten Sätzen, Rom. de Jaufre, fol. 52 *ie· l car vendrai l'erguel* und Philomena *crusselhement ho car vendrei.*

21. *no coselh demandar. Coselhar* scheint hier den blossen Inf. zu regieren wie das span. aconsejar (s. Wiggers, Sp. Gr.[2] S. 254), wenn man nicht *de ἀπὸ κοινοῦ* sein lassen will, wie Tobler, Verm. Beitr. 1,187 Anm. es in Bezug auf *a* für möglich hält in dem Satze *Nuls ne nule ne tent amender* (= *a amender*) *son afaire.* — Oder sollte *no coselh de mandar jutjador* zu lesen sein, indem man übersetzte „ich rate nicht, einen Richter zu entbieten" und ergänzte „um ihn zu befragen"? — Von der Einholung eines schiedsrichterlichen Urteils ist auch in 42 VII die Rede: *Eras demandatz Midonz de Narbona De drut que randona Ni·s fai trop cochatz, Qand l'aue C'una uetz rete D'amor cal que iauzimen, S'il non en pert plus de cen* Arch. 33,317a, 98.

23. 24. Ist der Inf. Subj. des Satzes und nicht vom Artikel begleitet, so braucht er nicht substantiviert zu werden, kann also flexionslos bleiben, s. Stimming zu BBorn 2,19. Da überdies in v. 24 der flexionslose Inf. *prendre* im Reime steht, so bringe ich auch in v. 23 diese Form zur Verwendung; der nunmehr entstehende Hiatus erscheint nach Pleines, Hiat und Elision im Prov., Marburg 1885 S. 43 auch sonst (Guir. Riq. 46,3 *per penre honramens;* 66,5 *penre anava pessius;* 54,7 *apenre assatz*) gesichert. — Das handschriftliche *prender* in v. 23 ist wohl von dem span. Kopisten

fälschlich eingeführt worden. — Zur Sache sei Guiraut 54 II erwähnt: *si donars non fos, Ja non saubr' om qui·s fora pros* BChr. 105,13.

25. *son* scheint der Kopist statt des paläographisch ähnlichen *lor* verlesen zu haben.

26. Nach QU heisst es in 45 VII *lo ser ni·l mati No pot re meillurar* Rom. Stud. 2,415.

27. Statt *pogran* vermutet Herr Prof. Tobler die Futurform *poyran*. — *mi* findet sich bei Guiraut sonst nicht im Reime, wird aber da auch von BBorn neben *me* verwendet.

28. Vielleicht ist wegen des *car* in v. 29 hier besser *que* am Platze.

30. *quell* habe ich in *qu'en* ändern zu müssen geglaubt. — *garentia*, das in v. 24 „Bürgschaft, Zeugnis" bedeutet, ist hier = „Schutz".

31. In *cuis* meinte ich diejenige Form zu erkennen, welche nach Diez, Gramm. 2,83 aus lat. cuius hätte entstehen sollen. Nach Herrn Prof. Tobler ist diese jedoch nicht anzunehmen; das *s* könne nur da sich finden, wo das regierende Subst. ein Flexions-*s* hat, etwa wie bei *lors*. In der That verwendet Guiraut auch die entsprechende Form *autruis* nur bei Substantiven, welche im Plural stehen, so 78 IV *de·ls autruis dezenans* Rdlr. 25,217 und 54 III *qui trop cerc' autruis conres* BChr. 105,19; das „plus tard" in B. Chr. S. 433 ist für das von Bartsch selbst aus Guirauts Gedicht belegte *autruis* unberechtigt. — Seinem Hass gegen die schlechten Vornehmen verleiht Guiraut in ähnlichen Worten wie hier in 27,75 Ausdruck: *E·ls rics malvatz preiatz que Dieus dissenda, Qu'ilh non amon pretz ni don ni calenda* Witthöft, sirv. jogl. S. 42. Der Dichter war selbst einmal das Opfer eines Ueberfalls geworden, cf. 46 III: *fui raubatz ogan Entre tres reys prezatz* MW. 1, 206.

32. Dieser Vers ist in der Hds. verderbt; die Konjektur rührt von Herrn Prof. Tobler her.

35. *ab felh cor mal e brau* heisst es auch in Appels Ined. 216,2 v. 25. — *ab* ist in den Hdss. häufig mit *a* verwechselt worden.

38. In der Hds. steht *los* statt *lor*; dies stimmt, da *los* für *lor* im Katalan. oft zur Verwendung kommt (s. Appel zu P. Rog. 1,19, S. 72), zu der von P. Meyer in der Rom. 6,151 ausgesprochenen Vermutung, dass der Codex von Saragossa von einem katal. Schreiber herrühre. — Immer wieder ermahnt der „poeta rectitudinis" zur Befolgung des göttlichen Willens; in 41 V sagt er *Couen, mentr' hom uiu ni dura, C'a dieu sia obediens* Arch. 51,23 b, nachdem er eb. Str. I sogar seine Kunstgenossen aufgefordert hatte, gleichfalls ihren Liedern eine moralisierende Tendenz zu geben *Et es bes e chausimens C'usquecs chan e diga e mostra en chantan, Qan ric guizardon n'aten Cel q'a dieu seru bonamen* Arch. 51,23a, und 15 II III: *Per o quant deus es obeditz, No's tarda'l gierdos ni'll gratz, Quar qui ben ama, es ben amatz ... E doncs ben degr'esser seruitz Tant francs seingners e tant honratz* MG. 832.

41. *de bo cor ses efansa* soll wohl bedeuten „mit ernstgemeinter Bereitwilligkeit"; zur Erklärung des *ses efansa* könnten vielleicht Guirauts eigene Worte in 56 V dienen: *Si tot si torna ira e tenssars Saber en sen d'enfanssa* Arch. 33,328 a.

42—43. *anheus* und *ors* sind wie hier und in der zu III 19 citierten Stelle 20 V auch in 60 IV im Gleichnis verwendet: *Dompn', aissi cum us paucs aigneus Non a forssa contra un ors, Sui ieu, ses* (l. *si*) *las uostras ualors Non ai, e plus flacs q'us rauseus* Arch. 51,19 b.

44. Die Besserung des *da un* der Hds. in *d'aver* ist von Herrn Prof. Tobler eingeführt.

45. Von der Vergeltung im Jenseits ist auch in 41 IV die Rede: *Anz n' auran Segon so que seruiran, Li bon ben e'il mal tormen Senes fin durablamen* Arch. 51,23 b, ferner in 75 III *anc nulhs rix malvatz Non fon per Dieu salvatz*

Rdlr. 25, 214 und in 24 I *E chascus ponhe, ab plans esfortz, Qu'elh* (l. *Qu'en*) *sia lauzatz e grazitz Tant adreg(s) guitz, Cui terr'e mars e pluei' e vens Serv e sap esser obediens; E qui·l ten car, Ben pot esser fis qu'a·l paguar Venra centismes gazardos; Ja·l servizis non er tan bos* MW. 1,211.

46. Seine jetzige Gestalt verdankt der Vers Herrn Prof. Tobler.

47. *nomansa* fehlt im Lex. rom., findet sich aber in Basteros Crusca (im Wörterverzeichnis 1,146 ff.) in der Bedtg. von lat. nomen, fama aufgeführt und entspricht dem it. nomanza (f. nominanza) = Name, Ruf.

48. In 47 II III bespricht Guiraut den umgekehrten Fall, dass nämlich einem guten Vater auch ein schlechter Sohn beschieden sein könne: *E si·l pair fo lauzatz E·l fills se fai maluatz, Mi par tortz e pechatz C'aia las heretatz. Doncs cals dreitz o acuoill Que·l fills aia atretan De renda e·l pretz soan*[1], *Ni cals razos adui Que mieills no·is taigna autrui?* Arch. 33,314a.

49. In 46 X heisst es: *Seigner, li dui Bertran Sai ben qe uos diran Qe·us etz mal conseillatz, Si de chan uos laissatz* Arch. 51,13b und in 58 VI: *l'us de·ls Bertrans Non es tant ferms ni tant ben enseignatz, C'az aitals paz non fos totz issarratz* Arch. 33,320a. Ob einer von diesen Bertrans (vgl. S. 49, Anm. 2) hier gemeint sei, ist nicht nachzuweisen.

50. *ab*, das nach dem Gloss. occ. „avec, auprès, en comparaison" bedeutet, ist hier „im Vergleich zu". Wie hier *gan*, so verwendet Guiraut als Ausdrücke hyperbolischer Verkleinerung in 57 VII *una mora*, in 20 III *us ous* und in 41 V *dos aguilens*.

51. *qui* ist hier wie in den von Tobler ZfrP. 4,160 gegebenen Beispielen in causalem Sinne verwendet.

52. Der Hiatus wäre zu meiden, wenn man *e·l tenhatz e membransa* lesen wollte.

---

[1] Das von Bartsch, Dkm. 329 zu 137,9 ff. ungedeutet gelassene Reimwort *soneira* wäre also in *soan* zu bessern.

Lexikalisches.

Ab im Vergleich zu VI 50.
abrandar intr. entbrennen I 7.
alhor anderswohin; fig. zu einer anderen IV 22.
Blandir wohlwollend entgegenkommen I 11.
Chabals herrlich II 60.
chaptals Gewinn, Vorteil II 28.
clis im übertrag. Sinne geneigt? *eser clis ab* unterstützen? VI 13.
comtals gräflich, dem Grafen gehörig II 56.
coselhar raten, mit blossem Inf.(?) VI 21.
Deisazegar (transit.) zergliedern, eingehend besprechen II 41.
denhtats Kostbarkeit, Leckerbissen, „Futter für Kenner" (T.) II 33.
Esmansa Schätzung V 8; d'un'e. gleich sehr(?).
Fadia vergebl. Harren, falsche Erwartung, Enttäuschung V 41.
fraire, s. m., plur. Geschwister, Gefährten; gleich V 27.
fuir m. Inf. vermeiden V 42.
Galiats s.(?) Trug, Betrug, Täuschung IV 34.
garandar (transit.) verbürgen I 10.
garentia Bürgschaft, Zeugnis VI 24; Schutz VI 30.
Mals s.; *prendre mal* Schaden nehmen III 33.
mandazos Auftrag VI 2.
mas conj. da, weil I 20 (S. 106).
mazans Unruhe, Belästigung II 24.
mentir die Treue brechen I 34.
metre verursachen II 55.
Nomansa Name, Ruf VI 47.
Oratz s. Wunsch; *com per orat* wie es sich gehört IV 14.
Pelar gänzlich enthaaren I 28.
perdizos Verderbnis VI 10.
pesaire im adj. Sinne: bekümmert IV 20.
poestaria Besitz VI 16.
posansa Macht V 35, VI 33.
preisar bedrängen S. 19, Z. 26 u. Anm.
preons tief, unergründlich, schwierig I 25.
Reblandir sich jem. wieder geneigt machen wollen II 51.
Si tot obgleich, mit dem Konj. V 16.
Trufardia Betrügerei VI 15.
Valer mit *a* taugen zu III 14.
venasals (?) = *vils* II 13.
vendre sich entgelten lassen VI 20.
virar lo vermelh de l'escut (*a*) feind sein II 50.
viutatz Wohlfeilheit, Billigkeit, Alltäglichkeit II 32.

Namenregister.

Rimarium.

zu Ged. I—VII (S. 77—93 u. 132—133).

aire: retraire veiaire maire pesaire desfaire faire aire emperaire IV; malfaire amaire fraire paire guizardonaire aire afaire V.

al: comunal egal vena̤sal mal (bis) chal val cal chaptal sal atretal sesal natural escoral desleial comtal Marsal nadal reial chabal II.

an: blasman semblan talan aitan tan gran afan (bis) mazan enan espan contrarian resplan parlan reblan coman II; talan an tan (bis) coronan (?) gan VI.

anda: Alamanda demanda truanda comanda desmanda abranda randa garanda blanda espanda landa manda I.

ansa: desmezuransa esmansa pesansa benanansa malanansa dansa amansa posansa semblansa enansa fiansa esperansa V; posansa venjansa onransa bombansa efansa pesansa nomansa egansa doptansa membransa VI.

at: grat malmenat donat orat volontat trobat meitat galiat IV.

atz: coselhatz iratz crezatz amatz lauzatz chabdelatz eserchatz cochatz chalatz donatz diatz patz pesatz descobratz preiatz mesclatz afiatz tolhatz I; diatz prezatz (bis) amatz fatz lauzatz trobatz platz viutatz denhtatz levatz enraumatz natz trobatz pesatz outracudatz II; diatz paiatz privatz (bis) senatz comandatz renhatz paubretatz IV.

eis: reis mezeis pareis genseis domneis depeis III.

elh: Bornelh corelh trepelh velh aparelh coselh solelh vermelh II.

en: franchamen argen jauzimen pren enten finamen prezen cen III; umilmen drechamen talen repren seguramen sofren tormen cosen apertamen descreisen V; maltalen repren serpen vestimen ven nien folamen gen (ter) ardimen soven aten (bis) pren malamen corren mantenen len defen planamen malvolen monumen breumen VII.

endre: aprendre vendre rendre prendre defendre escoisendre fendre entendre(?) VI.

ẹr: lezer ver saber tener valer aver temer poder esper jazer conquerer retener III.

ęr: chavaler guerrer vertader dener mester sobranser sobrer reprover premer sobreleuger er lauzenger Quer Topiner leuger parer III; lauzenger fer verger cosirer VI.

ęra: parlera primera sofera nesera fera Berenguera mera leugera enquera manera derera ofera I.

i: aisi vezi mati mi VI.

ia: dia trobaria companhia volria fadia V; dia (bis) senhoria bauzia cortezia manentia trufardia poestaria VI.

ir: falhir enardir sofrir tir dir languir (bis) trasalhir albir fuir servir jauzir V.

ire: dire sofrire servire martire jauzire V.

is: servis auzis plevis vis quis fis faitis(?) abelis IV; vezis devis olis(?)tapis(?) VI.

o: mandazo baro perdizo bando VI.

ona: sermona ochaizona empreisona felona (bis) perdona tensona razona meisona persona abandona (bis) dona guizardona bona esperona bretona desazona corona (bis) nona opona sona trona VII.

onda: gronda blonda aonda segonda cofonda onda preonda responda jauzionda tonda dezironda resconda I.

ọr: amor onor folor ricor emperador amador senhor valor (bis) entendedor maior galiador III; Amor lauzor secor onor temor alhor ricor emperador IV; jutjador lauzor sordeior lor VI.

uda: aiuda covenguda aguda muda druda perduda volguda irascuda sanbuda nuda vencuda mantenguda crezuda renduda I.

Verzeichnis der Citate aus den übrigen Werken Guirauts.

Ged. **1** Str. III S. 69; IV 30,69; V 30,70; VII 119. **2** I 130; II 104; III 121; IV 30,121; V 121,127; VI 57; VII 123. **3** I 128 II 128. **4** I 114; II 32; III 108; IV 104; VI 133; VII 23. **5** II 24,113; V 27; VI 24; VII 36; VIII 27. **6** IV 129; IX 55. **7** I 42; II 131; VI 32,123. **8** I 128; II 124; III 124; VI 126. **9** I 70; III 111; V 106. **10** VII 41. **11** I 43; II 43,47; III 43; V 26. **12** IV 30; V 30; VI 111. **13** I 22; II 22,125; IV 26. **15** II 137; III 137; VII 56. **16** I 42; III 124; V 127; VI 131. **17** II 24,115; III 33; V 124,125; VI 30; VIII 46. **18** I 114; VIII 127. **19** III 122; IV 134. **20** III 138; V 118; VI 22. **24** I 138; V 134. **25** III 30; IV 122; V 107; VI 131; VII 111; IX 129; **27** IX 136. **28** II 27,125; VI 27. **29** IV 32; VI 32; VII 32. **31** I 124; II 124; IV 25; V 104; VI 27. **32** I 112; II 122. **33** III 108; IV 70; V 31,129. **34** I 123; IV 110; V 119. **35** I 25; II 32; III 108,115;

Erklärung der Titelabkürzungen.

A. u. A.: E. Stengel, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der roman. Philologie, Marburg seit 1882.

Ann. du Midi: Annales du Midi, Revue archéol., hist. et philol. de la France mérid., p. p. Antoine Thomas seit 1889.

Appel, Inedita: Prov. Inedita aus Pariser Hdss. herausg. v. Carl Appel, Leipzig 1890.

Appel, P. Rog.: Das Leben u. d. Lieder d. Trob. Peire Rogier bearb. v. Carl Appel, Berlin 1882.

Arch.: Herrig bez. Waetzoldt und Zupitza, Arch. f. d. Studium d. neueren Sprachen und Litteraturen, Braunschweig.

Balaguer: Don Victor Balaguer, Historia pol. y lit. de los trovadores, 6 Bde., Madrid 1878—1880.

Bastero: Bastero, La crusca provenzale, 1724.

BBorn: Bertran de Born, sein Leben u. seine Werke m. Anm. u. Gloss. herausg. v. Albert Stimming, Halle 1879.

BBorn[2]: Bertran von Born herausg. v. A. Stimming, Roman. Bibl. VIII, Halle 1892.

B. Chr.: Karl Bartsch, Chrestom. prov., quatrième éd., Elberfeld 1880.

B. Dkm.: Karl Bartsch, Denkmäler d. prov. Litt., Bibl. d. litt. Ver. in Stuttgart, XXXIX, Stuttgart 1856.

B. Gr.: K. Bartsch, Grundriss z. Geschichte d. prov. Litt., Elberfeld 1872.

B. Lb.: K. Bartsch, Prov. Lesebuch, Elberfeld 1855.
Canello, A. Dan.: U. Canello, La vita e le opere del trovatore A. Daniel, Halle 1883.
Chab., H. L. 10: Chabaneau, Histoire générale de Languedoc [2]10, Note 38.
Cnyrim: Sprichwörter, sprichwörtl. Redensarten und Sentenzen bei d. prov. Lyrikern, A. u. A. 71, Marburg 1888.
Cornicelius: Raimon Vidal, So fo e·l temps c'om era iays herausg. v. M.Cornicelius, Berl. Diss., Berlin 1888.
Diez, E. W.: Etymologisches Wörterbuch der rom. Sprachen von Friedr. Diez, 4. Ausg., Bonn 1878.
Diez, Gramm.: Diez, Grammatik der rom. Sprachen, 4. Aufl., Bonn 1876.
Diez, L. u. W.: Diez, Leben und Werke der Troubadours, 1. Aufl., Zwickau 1829.
Diez, Poesie: Diez, Die Poesie der Troubadours, 1. Aufl., Zwickau 1826.
Fauriel, Hist.: Histoire de la poésie prov. p. Fauriel, Paris 1846.
Gloss. occ.: Rochegude, Essai d'un glossaire occitanien, Toulouse 1819.
Godefroy: Dictionnaire de l'ancienne langue française p. Fr. Godefroy, Paris, seit 1880.
Gröbers Grundr.: Grundriss der roman. Philologie herausg. v. G. Gröber, Strassburg seit 1888.
H. L.: Histoire générale de Languedoc p. dom Cl. Devic et dom J. Vaissete Neue Ausg., Toulouse 1875 ff.
Hist. litt.: Histoire littéraire de la France, t. 17, Paris 1832.
Jb.: Jahrbuch f. rom. und engl. Litt., 15 Bde., 1859—1875.
Jeanroy: La tenson prov. p. Jeanroy, Ann. du midi 2, Toulouse 1890.
Knobloch: Die Streitgedichte im Prov. und Altfranzös., Bresl. Diss., Breslau 1886.
Lex. rom.: Raynouard, Lexique roman ou Dictionn. de la langue des troub., 6 Bde., Paris 1838/44.
LgrP.: Literaturblatt für german. u. roman. Philologie herausg. v. Behaghel u. Neumann, Leipzig seit 1880.
Littré: Dictionnaire de la langue française, 4 Bde., Paris 1873.
MG.: Mahn, Gedichte der Troubadours, 4 Bde., Berlin 1856/73.
MW.: Mahn, die Werke der Troub., 4 Bde., Berlin 1846/85.
Maus: Peire Cardenals Strophenbau nebst Verzeichnis sämtl. Strophenformen der prov. Lyrik, A. u. A. 5, Marburg 1884.
Milá: Milá y Fontanals, De los trovadores en España, Barcelona 1861.
Millot: Histoire des troubadours, 1774.
Parn. occ.: Le Parnasse occitanien, Toulouse 1819.
Petrocchi: Dizionario universale della lingua italiana, 2 Bde., Milano 1887/91.
Rayn. Choix: Raynouard, Choix des poésies originales des troubadours, 6 Bde., Paris 1816/21.

Rdlr.: Revue des langues romanes, Montpellier u. Paris, seit 1870.
Rom.: Romania, Recueil trimestriel, p.p. P. Meyer et G. Paris.
Rom. Stud.: Boehmer, Rom. Studien, Strassburg 1875/7.
Schultz, Briefe: D. Briefe des Trob. R. de Vaqueiras an Bonifaz I., herausg. v. O. Schultz, Halle 1893.
Schultz, Dichterinnen: Die Provenzal. Dichterinnen, Biographieen u. Texte v. O. Schultz, Leipzig 1888.
Selbach: Das Streitgedicht in der altprov. Lyrik, A. u. A. 57, Marburg 1886.
Stichel: Beitr. z. Lexikographie d. altprov. Verbs, A. u. A. 86, Marburg 1890.
Studj di fil. rom.: Studj di filologia romanza, pubbl. da E. Monaci, Roma seit 1884.
Thomas: Poésies complètes de Bertran de Born, Bibl. Mérid. 1, Toulouse 1888.
Tobler, Verm. Beitr.: Vermischte Beiträge z. franz. Gramm. von A. Tobler, 1. Reihe[1], Leipzig 1886.
Zenker: Die prov. Tenzone, Leipzig 1888.
ZfrP.: Zeitschrift f. rom. Philologie herausg. v. Gröber, Halle seit 1877.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu S. 11. Die jetzt in Paris bei Lamirault et Cie erscheinende grande encyclopédie enthält (Bd. 7, S. 432), worauf mich Herr Dr. Naetebus gütigst hinweist, über Guiraut von Bornelh einen Artikel von A. Thomas, nach welchem Guirauts *Alba* schon genügen würde „à mettre son auteur hors de pair“. — Zu S. 18. Die Biogr. und die *razos* sind nach Chabaneaus Biogr. des troub. auch in Monacis Testi ant. prov. S. 55 abgedruckt. — Zu S. 45[1]. Betreffs der Etymol. von *Aurenga* vgl. man jetzt O. Schultz ZfrP. 1894 S. 425. — Der Name *Ignaure* (dies teilt mir Herr Prof. Freymond in Bern freundlichst mit) kommt ferner in Crestiiens Rom. du chev. de la charr. v. 5788 vor; O. Schultz ZfrP. 1894 S. 126 nimmt ebenfalls an, *Lignaure* „ist = ursprgl. *n'Ignaure*, dessen Etymol. selbst freilich nicht auf der Hand liegt“. — Zu S. 83. Ged. II wird sich auch (ebenso wie I u. 242, 46. 60. 64. 65. 80) in Appels Prov. Chrest. finden: — Zu S. 133[1]. Seinen Artikel über nAt oder Nat ergänzend, schreibt mir Herr Dr. Oscar Schultz: „Im Cartulaire de l'égl. cathédr. Notre Dame de Nîmes ed. Germer-Durand erscheint S. 22 in einer Urkunde von 909 als Archidiakonus *Nato* und derselbe auf S. 85 ebenfalls

---

[1] Die 2. Reihe ist vor kurzem erschienen, die 3. Reihe nimmt soeben in der ZfrP. 18,402 ihren Anfang.

Nato genannt, auf S. 33 z. J. 921 *Natone* (wahrscheinlich derselbe)." —

S. 5, Z. 3 oberhalb der Anm. lies „Grundriss"[1]; 9, 6 v. u.: manuscrits; 25,6: 43 IV bez. V; eb. streiche 79 III; 33,11 lies *c'a mi*; 35,5 v. u.: Berguedan; 55,12: Sirv. 55 (statt Sirv. 52); 66,7 v. u.: Arch. 35, 100a (statt Arch. 35, 101a); 73, Abschn. II, Z. 1 tilge 1.; 90, Z. 1 (v. 33) lies Qu'*en* (statt Q'en); 108,16 *Cui sui* (statt *Cuisui*); 108,6 v. u.: *per que* (statt *perque*); 119, Z. 4 der Anm. 41: Accus. (statt Nom.); 132,16: Petrocchi (statt Petrochi).

Inhalt.

Diese Arbeit hat als Promotionsschrift der hohen Philosophischen Fakultät der Kgl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin vorgelegen. Ihr erster Teil (bis zur Seite 63) ist bereits im Mai d. J. als „Dissertation" im Drucke erschienen. Denjenigen Herren Gelehrten, welche mir inzwischen verschiedene einschlägige Mitteilungen gemacht, mir für eine eventuelle Fortführung des Werkes handschriftliches Material bereits übersandt oder ihre Unterstützung bereitwilligst in Aussicht gestellt haben, besonders den Herren C. Appel — Breslau, C. Frati — Modena, E. Freymond — Bern, O. Hecker — Florenz, E. Levy — Freiburg i. B., W. Meyer-Lübke — Wien, G. Naetebus — Halle, O. Schultz — Berlin und R. Zenker — Würzburg sage ich für die mir damit bewiesene Freundlichkeit aufrichtigen Dank.

Berlin, den 24. Juli 1894.

A. K.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
VII.
ROMANISCHE ABTEILUNG No. 2.

Das Altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Litteraturen.

Eine litterarhistorische Untersuchung.

Nebst einer Beilage über die Vizgrafen von Marseille und das Haus Baux in ihren Beziehungen zu den Trobadors, einer kritischen Ausgabe einiger Lieder und zwei ungedruckten altfranzösischen Klageliedern.

Von

Dr. Hermann Springer.

BERLIN
C. Vogts Verlag
1895.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
VII.
ROMANISCHE ABTEILUNG No. 2.

Das Altprovenzalische Klagelied
mit Berücksichtigung der verwandten Litteraturen.

Eine litterarhistorische Untersuchung.

Nebst einer Beilage über die Vizgrafen von Marseille und das Haus Baux in ihren Beziehungen zu den Trobadors, einer kritischen Ausgabe einiger Lieder und zwei ungedruckten altfranzösischen Klageliedern.

Von

Dr. Hermann Springer.

BERLIN
C. Vogts Verlag
1895.

C. Vogts Buchdruckerei, Berlin, Linkstrasse 16.

Vorbemerkung.

Nachfolgende Abhandlung ist auf Anregung meines hochverehrten Lehrers, Herrn Prof. Adolf Tobler, entstanden, dem ich für das wohlwollende Interesse, das er meiner Arbeit jederzeit entgegengebracht hat, den wärmsten und aufrichtigsten Dank ausspreche. Bei Bearbeitung der kritischen Texte bin ich von verschiedenen Seiten durch Uebersendung von Kopieen einzelner Lieder aus den Handschriften unterstützt worden. Aus italienischen Bibliotheken haben mir die Herren Dr. Antonio Ceriani in Mailand, Dr. C. Frati in Modena und Dr. S. Morpurgo in Florenz, aus der Bodleiana Herr George Parker in Oxford in liebenswürdigster Weise eine Reihe von Abschriften gesandt; ich sage ihnen hierfür meinen verbindlichsten Dank, in gleicher Weise Herrn Privatdocent Dr. Zenker in Würzburg, der die grosse Freundlichkeit hatte, mir Kopieen von Liedern aus Pariser Handschriften zu überlassen. Schliesslich erfülle ich die angenehme Pflicht, meinen langjährigen Lehrer Herrn Privatdocent Dr. Oscar Schultz in Berlin, der mir während meiner Studienzeit stets mit seinem wertvollen Rate zur Seite gestanden hat, an dieser Stelle meines wärmsten Dankes zu versichern.

Inhalt.

I. Einleitung.

Allgemeines zur Feststellung der Gattung.

Von jeher haben unter den Werken der provenzalischen Trobadorlyrik, der man vielfach Unwahrheit des Empfindungsausdrucks und Aufgehen im Konventionellen als inneren Fehler vorzuwerfen sich gewöhnt hat, die Totenklagen, die unter der Bezeichnung Planch eine gesonderte Dichtgattung bilden, die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, weil man in ihnen die sonst oft vermisste Wärme und Ursprünglichkeit des poetischen Empfindens in besonders charakteristischer Weise ausgesprochen fand. Die Natur ihres Anlasses und Inhaltes macht dies ohne weiteres verständlich: verdanken sie doch zum grössten Teile Ereignissen ihre Entstehung, welche die Person des Sängers schwer und unmittelbar berührten. Wenn dieser durch den Tod des fürstlichen Gönners beraubt wurde, an dessen Hofe er und seine Lieder freundliche Aufnahme und verständnisvolle Würdigung gefunden, wenn er das Hinscheiden eines befreundeten Kunstgenossen zu beklagen hatte, wenn gar ein früher Tod die Dame dahinraffte, die sich seinen Huldigungen gegenüber gnädig erwiesen, — dann war es wohl natürlich, dass er in der leidenschaftlichen Aufwallung des frischen Schmerzes sein Leid frei von dem fesselnden Beiwerke spitzfindigen Gedankenspieles in innig empfundenem Sange ausströmen

liess. Nicht minder aber waren Todesfälle, welche ein Unglück für die Gesamtheit bedeuteten, dem Trobador, dem Vertreter der allgemeinen Interessen und Gefühle, Veranlassung, der nationalen Trauer poetischen Ausdruck zu verleihen und die Bedeutung des Ereignisses zu würdigen. So sind die provenzalischen Klagelieder in mehr als einer Hinsicht interessant: ihr dichterischer Wert sichert ihnen einen Platz unter den besten Erzeugnissen der Trobadorlyrik; zu dem kulturgeschichtlichen Bilde, das diese bietet, steuern sie im einzelnen manche Züge bei und sind endlich zum teil als Wiederhall hervorragender politischer Ereignisse von allgemeinerer Bedeutung.

Eine eingehende Betrachtung ist dem Planch bis jetzt noch nicht zuteil geworden. Einzelne im ganzen zutreffende Bemerkungen widmet ihm Raynouard, Choix II LIII und bes. 180 (an letzterer Stelle ist der Begriff viel zu weit gefasst, ebenso bei Balaguer, Hist. litt. de los Tr. I 138), Diez, Poesie d. Tr.[2] 98, 147, 160, Galvani, Osservazioni sulla Poesia dei Trov. 54—56, Azaïs, Troubadours de Béziers 3, zuletzt Stimming in Gröbers Gr. II 23. Berichtigungen und Bemerkungen zu diesen Angaben werden sich im einzelnen aus dem Verlaufe der Untersuchung ergeben.

Unter den alten Poetiken beschäftigen sich die Leys d'amors und die Doctrina de compondre dictats mit dem Planch. Die Leys geben I 346 folgende Definition: „Das Klagelied ist ein Gedicht, das man aus grossem Kummer und aus grossem Schmerz über den Verlust des beklagten Gegenstandes verfasst. Und zwar sagen wir allgemein „des beklagten Gegenstandes“, denn gerade so wie auf einen Mann oder eine Frau kann man auch auf einen anderen Gegenstand ein Klagelied verfassen, z. B. wenn eine Ortschaft oder eine Stadt im Kriege oder auf andere Weise zerstört und verwüstet worden ist. Was die Strophen betrifft, so hat das Klagelied den Bau (*compas*) des *vers*, denn es kann fünf bis zehn Strophen

haben, von gleichsam klagendem Charakter und in langsamem Zeitmasse. Wir sehen jedoch immerzu, dass man sich missbräuchlicherweise in dieser Dichtgattung eines *vers* oder einer Canzone bedient, und so kann man denn, da es einmal Brauch ist, den Planch nach der Melodie des *vers* oder der Canzone singen, deren man sich bedient. Wir gestatten dies besonders wegen der Schwierigkeit der Melodie, denn man kann heutzutage kaum einen Sänger oder sonst jemanden finden, der eine Melodie, wie diese Dichtart sie erfordert, richtig zu treffen und angemessen zu verfertigen verstünde. Das Klagelied soll das Lob des Gegenstandes enthalten, um dessentwillen man ein solches Gedicht verfasst. Ausserdem soll es von dem Kummer handeln, den man empfindet, und von dem Verluste, der aus dem unglücklichen Schicksal des beklagten Gegenstandes erwächst". Die Memorialverse I 362 wiederholen diese Definition genau dem Inhalte nach ohne wesentliche Zusätze. Die Melodie wird ausser *pauzat* noch *long*, langgedehnt, genannt. Die catalanische Doctrina de compondre dictats äussert sich folgendermassen (Rom. VI 356): *Si vols far plant d'amor o de tristor, deus la raho continuar, e pot[z] lo fer en qual so te vulles, salvant de dança. E atressi potz lo fer d'aytantes coblas con la[s] dels d'amunt dits cantars e en contrasemblants* (Hdschr. *contra sembles*) *o en dessemblants; e no y deus mesclar altra raho si no plahien, si per compacio no y ho podies portar.* Zu deutsch etwa: „Wenn man eine Liebes- oder Trauerklage verfassen will, so muss man dem Grundgedanken treubleiben; und man kann sie auf eine beliebige Melodie dichten, ausgenommen auf die eines Tanzliedes. Man kann sie in ebensoviel Strophen dichten wie die vorher genannten Dichtarten, und zwar in gleichen Reimen (d. h. wie das benutzte Vorbild) oder in verschiedenen." Den unklaren Schlussworten giebt Herr Prof. Tobler, der *per comparacio* liest, folgende Deutung: „und man darf keine anderen Gedanken als freundliche (*plahen*, prov. *plazen*) beimischen, es sei denn dass

man vergleichsweise es (d. h. das Unfreundliche) hineinbringen könnte", und bemerkt dazu „ein Tadel, Scheltreden sind nicht ausgeschlossen, wenn etwa der Vergleich mit dem Beklagten dazu Anlass giebt". Undeutlich ist in dieser Definition der Ausdruck *plant d'amor o de tristor,* der über das Wesen der Gattung nichts Bestimmtes aussagt; dem Wortlaute nach könnte auch ein klagendes Liebesgedicht darunter verstanden werden. Die etymologisierende Namenerklärung, welche die Doctrina bei den anderen Dichtgattungen giebt, fehlt beim Planch. Von der Originalität der Melodie ist, abweichend von den Leys, nicht die Rede. Ein Abschnitt über unseren Gegenstand findet sich auch in dem unedierten Compendi des Joan de Castelnou, wie aus der Inhaltsangabe in Rom. VI 343 hervorgeht.

Diese theoretischen Vorschriften haben natürlich für die eigentliche Trobadordichtung nur beschränkte Güligkeit, da sie von den Verhältnissen der späten Schulpoesie ausgehen; zum Teil stehen sie zu den Thatsachen in Widerspruch. Trotzdem hat unsere Untersuchung noch mehrfach auf sie zurückzugreifen.

Sichere Kenntnis über das Wesen der Gattung können wir nur aus den Werken der Dichter selbst gewinnen. In den Liedern erscheint die Bezeichnung Planch, um von dieser auszugehen, mehrfach. Gavauda sagt in B. G. 174,3 (MW. 3,24) *quar Gavaudas no pot fenir lo planch ni·l dol,* wo aber die Verwendung des Wortes als Benennung der Dichtgattung noch nicht recht ersichtlich ist; deutlich tritt diese hervor bei Aim. de Peg. 45 (MW. 2, 174) *Lo plang fenisc ab dol et ab rancura,* bei Bert. Zorgi 16 (Levy 83) *Als avinenz recort que·l planhs faigz es ab gai sonet.* Ebenso sagt Guir. Riquier 63 (MW. 4, 27) *Ples de tristor comens est planch,* Mat. de Caerci 1 (Appel, Ined. 196) *Matieus a fait per dol . . . son planh de·l rey;* Raimon Menudet 1 (MG. 153) *Ab grans dolors . . . comens . . . mon planh.* Pons Sant. 1 (Appel, Ined. 258) trägt die Bezeichnung *planch* in

der Ueberschrift. Eine besondere Benennung erscheint bei Lanfranc Cigala 7 (Appel, Ined. 182) und in 461, 107 (Miscellanea Caix Canello 233): beide Gedichte nennen sich *chanplor,* was im Eingange ausdrücklich erklärt und begründet wird. Lanfranc Cigala sagt *non chan, mas chantan plor. Per qu'aital chan deu hom clamar chanplor;* und ähnlich heisst es 461, 107 *S'eu chan de boca, de cor plor C'a chantar m'es razos contraire, Perque mos chanz a nom chanplor, Que chanz no·m pot de plor estraire.* Die Bezeichnung *complancha* findet sich erst in einem dem 14. Jahrh. angehörenden anonymen Klageliede auf König Robert von Neapel (Bartsch, Denkm. 50) und ist sicher dem franz. *complainte* nachgebildet. Endlich sei noch erwähnt, dass das Klagelied Folquets von Marseille 155, 20 in der Handschr. P die Ueberschrift *plor* trägt (Arch. 49, 73).

Die Gedichte, welche so ausdrücklich vom Verfasser der Gattung des Klageliedes zugewiesen werden, beziehen sich sämtlich auf den Tod irgend einer Persönlichkeit, nicht aber auf ein unglückliches Ereignis anderer Art. Kein klagendes Gedicht anderen Inhaltes wird in der Trobadorpoesie als Planch gekennzeichnet. Dies berechtigt zu der Annahme, dass die provenzalischen Sänger unter Planch eben nur die Totenklage verstanden haben, und auf Gedichte dieses Inhaltes hat sich somit unsere Betrachtung zu beschränken.

Das Wort *planch* (*planh*) entspricht dem lat. *planctus,* das ausser in seiner speciellen Bedeutung als Terminus der Kirchensprache (planctus virginis, cf. Du Cange) auch als Bezeichnung der Totenklage vorkommt (cf. p. 14ff.). Die daneben auftretende Bezeichnung *chanplor* erinnert an das frz. *chantepleure,* das aber dem prov. Worte auch in der Verwendung nicht entspricht; bekannt ist das moralisierende Gedicht (gedr. Rom. VI 26), das diesen Namen führt. Ueber die verschiedenen Bedeutungen des afrz. Wortes cf. Tobler

(Verm. Beitr. II 215/6). Der frz. Ausdruck *complainte* endlich, auf den das prov. *complancha* zurückgeht, erscheint auch in verschiedener Verwendung. Er begegnet als Titel von afrz. Totenklagen (cf. Abschn. VII), andererseits aber steht er häufig, um ein klagendes Liebesgedicht zu bezeichnen: insbesondere heisst so eine Abart des von P. Meyer (Bibl. de l'école des ch. 1867, S. 134) besprochenen salut d'amour. In letzterer Verwendung tritt es auch als *complainta* in in einem Gedichte Archiv 34, 430 provenzalisch auf.

Zu der unter dem Namen Planch begriffenen Gattung der Trobadorpoesie gehören natürlich nicht die ebenso bezeichneten Erzeugnisse der geistlichen Lyrik. Die zahlreichen Marienklagen, die planch de Sant Esteve benannte épître farcie und ähnliches haben mit ihr nur den Namen gemein. Ebenso fallen gemäss der Begrenzung, die sich oben ergeben hat, einzelne Gedichte, die man ihrem Inhalte nach wohl als Klagelieder betrachten könnte, für uns ausser Betracht. Kein Planch im Sinne der Trobadors ist das die Gefangenschaft Heinrichs von Castilien betrauernde Gedicht Paulets von Marseille 319, 1, obwohl es wenigstens in seiner ersten Hälfte ganz den Charakter der Klage trägt. Eine isolierte Stellung nimmt ferner das Klagegedicht von Joan Esteve 266,4 ein, das sich auf einen am Himmelfahrtstage 1284 in Béziers vorgekommenen Unglücksfall bezieht. Nahe steht dem Planch das eine der beiden interessanten, der Interpretation manche Schwierigkeiten bietenden Lieder Pujols 386, 2 und 4, die sich mit dem Eintritt zweier Schwestern ins Kloster beschäftigen. In 386, 4 beklagt der Sänger das Scheiden der beiden Damen von der Welt mit Ausdrücken leidenschaftlichen Schmerzes; er ist untröstlich über ihren Entschluss und möchte am liebsten mit seinen Genossen nach dem Kloster reiten und es in Brand stecken, um die beiden Damen der Welt und der Freiheit wieder zuzuführen. Ganz anders ist die Stimmung des augenscheinlich später gedichteten Liedes 386, 2; hier hat die

Leidenschaft Pujols einer religiösen Ergebung Platz gemacht, in der er die beiden Schwestern glücklich preist, dass sie der Welt und ihrer Falschheit entsagt haben, und ihnen himmlische Freuden verheisst. Das früher entstandene Gedicht zeigt in Grundgedanken und in manchen Zügen der Ausführung den Charakter des Klageliedes. Erwähnt sei endlich noch das Lied von Raimbaut von Vaqueiras 392, 24: lange Zeit ist es für ein Klagelied auf den Tod der Beatrix von Monferrat gehalten worden, während es sich in Wahrheit auf die Trennung von der Geliebten bezieht (cf. Cerrato im Giornale stor. della Lett. ital. IV 81 ff.).

II. Zur Geschichte der Totenklage in der antiken Poesie und in der latein. Dichtung des Mittelalters.

Der gemütvolle Brauch, das Andenken an einen Dahingeschiedenen im Liede zu ehren, ist wohl keinem Volke je fremd geblieben. Uralter Volksbrauch ist es, bei der Bestattung schlichte Trauerweisen anzustimmen, die, von der Stimmung der Stunde geboren und nicht zum Fortleben bestimmt, im Strome der Zeit verwehten; sie gehören zu den frühesten Kundgebungen des poetischen Volksgeistes, wie die griechischen *θρῆνοι* und die lateinischen Naenien. Ebenso nahe aber wie das Bedürfnis, dem Schmerze Ausdruck in Wort und Ton zu verschaffen, lag der Wunsch, das Gedächtnis eines geliebten und verehrten Toten der Mitwelt zu erhalten und der Nachwelt zu überliefern. Als ein Mittel hierzu bot sich die Grabschrift dar, der man die Kunde vom Leben und von den Thaten des Verstorbenen anvertraute. Zum Kunstwerke erhob die Totenklage der bewusst schaffende Dichter, der ihr feste poetische Gestaltung verlieh. So feierte in Griechenland Simonides in seiner wundervollen Elegie die bei Marathon gefallenen Helden, ihr glückliches Los preisend, das ihr Andenken dem *πανδαμάτωρ χρόνος* entreisse; die wehmütige Betrachtung der

Hinfälligkeit alles Bestehenden, das unrettbar μίαν ἱκνεῖται δασπλῆτα χάρυβδιν, bildet den Grundton anderer Totenklagen desselben Dichters, die in Fragmenten erhalten sind (Bergk, Poet. lyr. Gr. III). Auch für andere griechische Dichter bildete das Hinscheiden geliebter Personen, eines Freundes, eines Kunstgenossen, den Anlass, θρῆνοι oder ἐπικήδεια zu verfassen. Bei den Römern gehören die bei den Leichenbegängnissen gesungenen Naenien und die Grabgedichte (elogia) zu den Anfängen der Poesie. Licinius Calvus besang den Tod seiner Gattin Quintilia in einem Gedichte, von dem Properz III 33 Kunde giebt. Letzterer verfasste auf das Hinscheiden der Cornelia, der Gattin des Paulus, die berühmte Elegie, in welcher die Tote den trauernden Gemahl aus dem Grabe heraus tröstet (V 11). Bekannt ist der warme Nachruf, den Ovid seinem Kunstgenossen Tibull widmet (Am. III 9). Auch hier ist es die Vergänglichkeit des Menschendaseins, die Unerbittlichkeit des Todes, die dem Dichter vor die Seele tritt bei dem Gedanken, dass eine Urne voll Asche den ganzen Ueberrest eines so reichen Lebens bildet. Bemerkenswert ist der Segenswunsch, der am Schlusse dem Dahingeschiedenen nachgerufen wird, entsprechend der für die mittelalterlichen und speziell für die provenzalischen Klagelieder charakteristischen Fürbitte.

Ganz die nämlichen Momente wie in dem Gedichte Ovids, welcher übrigens auch den Tod des Augustus und den des Messalla in zwei verloren gegangenen Gedichten besang, treffen wir in der den Pseudovirgiliana angehörenden Elegie auf den Tod des Maecenas (Appendix Virg. ed. Ribbeck 193, Baehrens, Poetae Lat. min. I 125). Dieses Klagegedicht knüpft seinerseits an das Epicedion Drusi (Baehrens I 97 ff.) an, welches in lebhaft bewegter Darstellung und in leidenschaftlicher Klage den Jammer um den in Germanien verschiedenen Drusus schildert.

In der latein. Dichtung des Mittelalters treffen wir das Klagelied in verschiedenen Gestalten. Von geringerem

Interesse sind Erzeugnisse der gelehrten Poesie, wie die zahlreichen, in Inhalt und Ausdruck monotonen Epitaphe des Venantius Fortunatus (6. Jahrh., Op. ed. Leo in d. Monum. Germ. Hist., lib. IV), das Klagegedicht von Sedulius Scottus auf den Bischof Hartgar von Lüttich (Dümmler, Poetae Lat. med. aev. III 184) etc. Bedeutung für die Geschichte unserer Dichtgattung haben vielmehr die Planctus der volksmässigen rhythmischen Poesie, unter denen sich eine Reihe von litterarisch wie historisch interessanten Gedichten befinden. Echt volkstümlich, meist von Unbekannten verfasst, sind mehrere Klagelieder auf Todesfälle von allgemeiner, nationaler Bedeutung. So wurde der Tod des 799 ermordeten Erich von Friaul von Paulinus von Aquileja (Dümmler I 131) beklagt; anonyme Planctus besingen den Tod Karls des Grossen (ib. I 435) und den seines Sohnes, des Abtes Hugo von St. Quentin († 844, ib. II 139). Ebenfalls von einem unbekannten Verfasser stammt die Klage um den Normannenherzog Wilhelm Langschwert († 943, Bibl. de l'école des ch. 31, 389; in dasselbe Jahrhundert gehört das von dem Canonicus Sigloard gedichtete Klagelied auf die Ermordung des Erzbischofs Fulco von Rheims (Du Méril, Poésies popul. antér. au XII^{me} s. 216). Der Tod Wilhelms des Eroberers gab Anlass zu zwei anonymen Klagegedichten (Du Méril 294—96). Der epische Charakter, welcher der Volkspoesie ursprünglich eigen ist, findet sich in einigen der genannten Gedichte ausgeprägt, so besonders in dem Planctus auf Fulco von Rheims und in dem Gedichte auf Wilhelm Langschwert, die beide in erzählender Darstellung von den Thaten des Verstorbenen und den näheren Umständen des Todes handeln. Im allgemeinen aber ist der preisende Nachruf, ein seiner Natur nach epischer Bestandteil, meist der Beziehung auf einzelne konkrete Thatsachen entkleidet, und das lyrische Moment der Klage tritt in den Vordergrund. Besonders gilt dies von den Planctus, welche

nicht der Ausdruck nationaler Trauer sind, sondern sich auf private Verhältnisse beziehen; hierher gehören Totenklagen in volkstümlich rhythmischer Form, welche von Klerikern auf den Tod von Freunden etc. verfasst wurden, z. B. ein Gedicht von Gudin de Luxeuil, welches das Hinscheiden des demselben Kloster angehörigen Constantius beklagt (Du Méril 280, 11. Jahrh.) und ein 1130 gedichteter Planctus von Baldric, Bischof von Dôle (Du Méril 292). Die meisten dieser Planctus sind im Rhythmus des jambischen akatalektischen Trimeters abgefasst, so die Gedichte auf Karl den Grossen, auf Erich von Friaul und Hugo; daneben zeigt sich die Form des ambrosianischen Hymnus, z. B. in den Klageliedern auf Fulco von Rheims und auf Wilhelm den Eroberer. Entsprechend dem volkstümlichen Charakter der Gedichte findet man den Refrain ziemlich häufig. Die Planctus waren wohl dazu bestimmt, in der Trauerversammlung gesungen zu werden; dies beweisen auch die Melodien, welche zu einer Anzahl derselben überliefert sind (Facsimile der Melodieen zu den Planctus auf Erich, Karl, Hugo nebst Uebertragung in gewöhnliche Notenschrift bei Coussemaker, Histoire de l'Harmonie, Anhang). Auf den öffentlichen Gebrauch deuten mehrfach Stellen der Lieder hin, z. B. der Schluss des Gedichtes auf Fulco, wo es nach der Fürbitte für den Verstorbenen heisst „Amen, amen, fiat ita, Dicat omnis ecclesia,“ ferner wohl auch ausdrückliche Aufforderungen zur Klage, wie z. B. der Eingang des Klageliedes auf Wilhelm Langschwert „Cuncti flete pro Wilhelmo Innocente interfecto.“

Sämtliche mittellateinischen Totenklagen weisen bei aller Verschiedenheit ihres Anlasses einen Bestand an typischen Gedanken und Ausdrucksweisen auf, die in den provenzalischen Klageliedern auf Schritt und Tritt begegnen. Solche Elemente sind die naheliegende Uebertreibung der Klage, welche den Ausdruck des Schmerzes bis aufs höchste steigert, der Aufruf zur Klage, in die alle Welt einstimmen

soll, rhetorische Mittel wie die Apostrophe an den Verstorbenen und an den Tod, vor allem die niemals fehlende Fürbitte (cf. unten Abschn. III).

Dass es neben den lateinischen Planctus, die zwar der populären Dichtung angehören, aber doch auf engere Kreise von Gebildeten oder auf speciell kirchlichen Gebrauch beschränkt waren, auch entsprechende Erzeugnisse in der Vulgärsprache gegeben hat, kann nicht zweifelhaft sein. Das altgermanische Epos (cf. Beowulf, Schluss) giebt Zeugnis, dass des dahingeschiedenen Fürsten Gedächtnis gefeiert wurde; die Westgoten ehrten ihren gefallenen König Theodorich mit Gesängen, wie Jordanes (Getica, Cap. 41) erzählt. Derselbe Geschichtsschreiber berichtet (Cap. 49), dass bei Attilas Tode Edelleute facta eius cantu funereo referebant. Das erste Zeugnis, welches auf das Vorhandensein poetischer Totenklage in romanischer Zunge schliessen lässt, ist wohl die von Raynouard als frühester Beleg romanischer Poesie angeführte Stelle aus der Vita S. Adalhardi von Paschasius Radbertus aus dem Jahre 826 zu betrachten (Acta Sanct. ord. S. Benedicti Saec. IV pars I 340), wo nebeneinander rustica Romana Latinaque lingua zur Klage über das Hinscheiden des Abtes Adalhard aufgefordert wird. Zu erinnern ist auch daran, dass es im altfranzösischen Epos fast stehender Brauch ist, dem Verstorbenen einen wenn auch noch so kurzen Nachruf zu widmen, den der Erzähler selbst ausspricht oder einer seiner Gestalten in den Mund legt, Worte der Klage oder des Lobes oder eine kurze Fürbitte für die abgeschiedene Seele (cf. die Nachrufe in der Ch. de Rol. 2195, 2207, 2241, 2796, 2887. 2898; die Klage der Dame um ihren Gemahl im Chev. au l. 1286—97; die Rede Floires bei der Nachricht von Blancheflors Tode Fl. u. Bl. 721 ff.).

III. Inhalt.

Als stehende und für den Charakter der Gattung typische Grundgedanken weist der Planch in der Hauptsache drei Elemente auf: Klage über den erlittenen Verlust, Lob des Verstorbenen und Fürbitte für seine Seele. Um ihre Verwendung einigermassen zu kennzeichnen, lohnt es sich wohl, die allgemeinen, in den einzelnen Gedichten immer wiederkehrenden Züge rasch zu überblicken. Natürlich ist aus einer Zusammenstellung typischer Ausdrucksweisen kein Schluss auf den poetischen Wert der Lieder zu ziehen, da bei der Eigenart der Trobadorlyrik nur die künstlerische Gestaltung, in der ein gemeinsamer Gedankeninhalt im Rahmen des einzelnen Werkes auftritt, für das ästhetische Urteil das Entscheidende sein muss. Was Diez, Poes. d. Troub.[2] 58 über die Kreuzlieder bemerkt, dass bei der Einfachheit der Gedanken der Wert der Gedichte nur auf der Energie des Vortrags beruht, lässt sich mit vollem Rechte auch von den Planchs sagen.

Die ältesten, noch dem 12. Jahrhundert angehörenden Klagelieder, welche in Bezug auf dichterische Vollendung nicht nur innerhalb ihrer Gattung am höchsten stehen, sondern überhaupt zu den besten Schöpfungen der Trobadorpoesie gehören, zeigen die typische Form schon vollkommen ausgebildet, und die späteren Planchs schliessen sich derselben an, ohne dass im einzelnen überall Nachahmung und Entlehnung nachzuweisen wäre. Bemerkenswert ist zunächst die Art, wie der Sänger sein Trauerlied einleitet. Er, dessen Sang sonst immer heiterer Lebenslust, kraftvoller Lebensbethätigung gewidmet war, fühlt den Gegensatz, in welchem seine Trauerstimmung dazu steht, so stark, dass er ausdrücklich auf ihn hinweist; so Guir. de Born. 65 (MG. 126) *S'anc jorn agui joi ni solatz, ar sui iratz*, Aim. de Peg. 48 (MW. 2, 174) *S'ieu anc chantiei alegres ni jauzens, Er chantarai marritz et ab tristor*; ganz ähnlich

Bertr. Carb. 15 (MW. 3, 156) *S'ieu anc nulh temps chantiei alegramen, Ar chant marritz.* Sehr oft beginnt er aber sogleich mit einem lebhaften Ausdrucke der Klage. Besonders charakteristisch für die tiefe Trauer des Sängers ist seine Versicherung, den Liedern fortan entsagen zu wollen, zu der ihn der frische Eindruck des erlittenen Verlustes hinreisst. So klagt Bertran de Born 26 *Mon chant fenisc ab dol et ab mal traire Per totztemps mais e·l tenc per remasut, Quar ma razon e mon gaug ai perdut;* freilich war sein Naturell in Verbindung mit den Zeitverhältnissen nicht dazu angethan, diesen Entschluss zur That werden zu lassen. Mehr als eine augenblickliche Eingebung der Trauerstimmung ist wohl die Klage des Joan Esteve 266, 10 (MW. 3, 258): *Planhen, ploran, ab desplazer, Et ab gran trebalh, las! qu'ieu ai, Fenisc mon chan, quar re valer No·m poiria negus temps mai.* Auch Pons de Capdueil gelobt in seinem Planch 375, 7 Minne und Gesang aufzugeben (MW. 1, 344): *pren comjat de chantar derenan* und im Geleit *camjat son miei desire, Ni ja d'amor non serai mais jauzire.* Nach der gewöhnlichen Annahme machte er dies Versprechen wahr, indem er das Kreuz nahm (doch cf. Abschnitt VIII).[1])

Dem lebhaften Temperamente des Südländers lag das Gefühl der stillen Wehmut im allgemeinen fern: sein Naturell

---

[1]) In der Biographie des Saill de Scola heisst es: *estet cum n'Ainermada de Narbona, et quant ella mori, el se rendet a Bragairac e laisset lo trobar e·l cantar.* Im allgemeinen sind solche Versicherungen der Trobadors wenig ernst zu nehmen. Wenn Bertolomeu Zorgi nach dem Tode einer von ihm verehrten Dame Liebeslust und Gesang zu lassen gelobt hatte, so brach er schon im folgenden Jahre seinen Vorsatz, wie aus 74, 1 Str. 1 hervorgeht; die Vortrefflichkeit der neuen Geliebten dient ihm als Entschuldigungsgrund. Auch Folquet von Marseille, der nach seiner Trennung von Azalais geschworen hatte, dem Dichten zu entsagen, hielt sein Versprechen nicht, sodass der Mönch v. Mont. in seinem Schmähliede sagt *A fag un fols garamen quan juret que chansos no fetz.*

führte ihn mehr zu einem leidenschaftlichen Ausbruche des Schmerzes. Unendliches Leid, fassungsloser Jammer ist der Grundton, den die Mehrzahl der Planchs anschlagen. So klagt Bertr. de Born 26 *Tant cre que'm destrenha Lo dols que m'estenha.* Joan Est. 1 (MW. 3,257) *Tant de dol n'ay qu'a pauc no'm lais chazer*; aller Jammer der Welt zusammengenommen erscheint gering dagegen (Bertr. de Born 41 *Si tuch li dol e'l plor ... Que hom anc auzis en est segle dolent Fosson ensems, sembleran tot leugier*). Nichts kann den Schmerz lindern; jede Lust ist dem Trauernden verhasst: *Nuls deportz non a poder, que 'm tueilla Ren de'l dolor* singt Bonif. Calvo 12 (MW. 3, 4; vielleicht *doler* zu lesen nach der Meinung v. Hern Prof. Tobler, da *doler* fem. ist). Kaum lässt sich der Kummer in Worte fassen: ist er doch so gross, dass schon der Gedanke daran töten könnte (Bert. Zorgi 74, 16 (Levy 81) *ieu me vauc trop fort meravillan Com hai esfortz qu'en diga'll meschaenza Ni'l cozen dol ni'l sobremortal dan, Quar dregz fora segon ma conoissenza, Que'l membramenz ses retrar m'aucies)*. Die ganze Welt erscheint dem Leidtragenden elend und wertlos (Bertr. d. Born 26 *Non pretz un besan Ni'l cop d'un aiglan Lo mon ni sels que'i estan,* Bertr. de Born 41 *don reman... lo mons escurs e tenhs e tenebros, Sems de tot joi,* Pons de Capd. 7 (MW. 1, 344) *totz lo mons es tornatz a nien,* Joan Est. 1 (MW. 3,258) *Esta terra val menhs per ver Per sa mort*). Dem Verstorbenen im Tode vorangegangen zu sein, dünkt ihm ein glückliches Los, das allen Schmerz erspart hätte. So klagt Pons de Capdueil 7 (MW. 1, 344) *Ai com fora guaritz et erebutz, S'a dieu plagues qu'ieu fos primeiramen Mortz,* und in seinem warmempfundenen Klageliede wirkt der Ausdruck ebensowenig als Uebertreibung wie bei Gavauda 3 (MW. 3,24) *Mielhs fora qu'ieu muris primiers Que ses joy viure ab dolor*; beide beklagten den Verlust der Geliebten. Unnatürlich erscheint er aber bei Da S. Pol BG. 122,1 (P. Meyer, dern. Tr. 41), wenn dieser in seiner Klage über den Tod Ludwigs IX. singt:

car no y puesc lo rey morent seguir, Es ma dolors plus corals e plus fortz, car vieu forsatz e no'm deinh ausir mortz. Diese Wendung des Gedankens, dass das eigene Leben wertlos sei, hat Aimeric von Bellenoi in seinem Planch 9, 1 in die Form eines den Provenzalen auch sonst geläufigen, hier aber besonders wirkungsvollen Bildes gekleidet; der Sänger vergleicht sich mit dem Schwan, der sich angesichts der Todesstunde zum Liede aufschwingt.

Sehr oft führte die leidenschaftliche Natur der Trobadors, die überhaupt gewöhnt waren, in ihrer Kunst den Stimmungsgehalt, der sie gerade erfüllte, mit allen Mitteln der Phantasie festzuhalten und ihn in immer verändeter Form aufs neue vorzuführen, zu einer Steigerung der Klage, die über die Grenzen wahrer Empfindung hinausgeht und den Eindruck des Gemachten und Gezwungenen hervorruft. Dies ist z. B. besonders in dem Planch Bonifaci Calvos 101, 12 der Fall, einem Liede, in dem die beabsichtigte Originalität des Stiles, welche Diez (Leb. u. W.[2] 392) mit Recht als eine Eigentümlichkeit dieses Trobadors erwähnt, störend hervortritt. Der Trauernde schwelgt hier geradezu in seinem Jammer und wünscht gar nicht, von ihm befreit zu werden; der Schmerz bildet gleichsam seine Nahrung. seinen Lebensinhalt (*viu d'aisso, don totz autre om moria*). Ausserordentlich geläufig ist es den Trobadors, die Klage in eine Verwünschung des Todes zu kleiden; in leidenschaftlichem Tone wird der Unerbittliche verflucht, der niemanden, auch den Besten nicht, verschont und solchen Jammer angerichtet hat (Bertr. de B. 41 *Estenta mortz plena de marriment, Vanar te potz que'l melhor cavaller As tout,* Bertr. Carb. 15 (MW. 3, 156) *Ay! mortz falsa, com'avetz laissat blos,* Gavauda 3 (MW. 3, 24) *Falsa mortz que'ns a faitz partir mi e midons,* und so an vielen Stellen). Dieser Zug, an sich in seiner Naivetät echt poetisch, ist meist doch wohl nur als stilistisches Requisit verwandt worden (cf. in dem mhd. Klageliede auf den König von Böhmen

Bartsch, Deutsche Liederdichter 300 *dem tôde wil ich fluochen, sol man den künc nicht suochen,* ebenso in ital. Totenklagen (cf. Abschn. VII). Wunderlich wendet ihn Raim. Gaucelm von Beziers 7 (Azaïs 9) *Dieus la maudia, Mort qu'aissi·ns rauba tot dia.* — Bisweilen fordert der Trobador ausdrücklich zur Klage auf, z. B. Paul de Mars. 7 (MW. 3, 152) *Ai Proensal, vos devetz tug plorar L'onrat senhor de·l Baus,* Mat. de Caerci 1 (Appel, Ined. 194) *Ai Aragos, Cataluenha e Cerdanha, venetz ab mi doler,* Raim. Menud. 1 (MG. 153) *Ai Bossaguas e totz sos mandamens, la nueg e·l jorn deuriatz sospirar.* — Zu den bei einer Totenklage naheliegenden moralisierenden Betrachtungen fühlte sich der frische Sinn der Trobadors der Blütezeit wenig hingezogen; der lehrhaft beschauliche Ton, zu dem solche Gedanken meist verleiten, ist wenig vereinbar mit dem lebhaften Stimmungserguss, den die meisten Klagelieder enthalten. Indessen fehlen solche Stellen keineswegs ganz. So ist Folquet von Marseille in 155, 20 nicht der einzige, der an die Vergänglichkeit mahnt; auch Aimeric von Bellenoi 1, Gaucelm Faidit 22, Bonifaci Calvo 12 gedenken der Hinfälligkeit irdischer Freude. Ausgesprochen lehrhaften Ton schlägt Daude de Pradas in der 5. Str. von 124, 4 an. Doch nehmen derartige Gedanken nirgends einen breiteren Raum ein (abgesehen von dem tendenziösen Liede Gaucelm Faidits 16, das den Tod der Beatrix nur zum Ausgangspunkte seines religiös-politischen Aufrufes nimmt). Jedenfalls geht die Behauptung von Diez (Poes. [2] 161), dass in den Klageliedern gewöhnlich erbauliche Betrachtungen eingestreut seien, zu weit; übrigens führt er gerade das eben erwähnte Lied Gaucelm Faidits an, das kein eigentlicher Planch ist.

Neben die Klage stellt sich als ein zweites Element des Planch der preisende Nachruf, welcher sich mit der Person des Verstorbenen beschäftigt. Der Eigenart der provenzalischen Poesie entsprechend trägt er ausnahmslos ganz allgemeinen Charakter. Der Sänger schildert den

Verstorbenen als den Typus der Vollkommenheit mit den Zügen, die dem Ideal der damaligen Zeit entsprechen. Die Verwendung von Superlativen spielt dabei die Hauptrolle. Der Verstorbene wird als der Beste, Edelste, Vollkommenste geschildert; seinen Hingang muss die ganze Welt betrauern. Dabei kommen die den Trobadors geläufigen Bilder zur Verwendung. Der Gefeierte ist der Gipfel und die Wurzel aller Tugend (Raim. Men. 1 (MG. 153) *de fin pretz eratz cims e razitz*; Lanfr. Cigala 7 (Appel, Ined. 182) *era de tot fait benestan cim' e raditz, flors e frutz e semensa*, der Spiegel der Vollkommenheit (Aim. de Peg. 10 (MW. 2, 168) *Hueymais non er chastiatz ni repres Negus, si falh, pus lo miralhs no·i es*, Guir. de Cal. 6 (MW. 3, 29) *miralh de·l mon*). Alles Herrliche ist mit dem Verstorbenen ins Grab gesunken und aus der Welt verschwunden; so singt Aim. de Peg. 10 (MW. 2,108) *Era par ben que valors se desfai*, Aim. de Bell. 1 (MW. 3, 85) *tug bon aip que tanhon a valor, moron ab vos*, Str. 5 *Ar puesc ben dir que totz lo mons peiura*, Paul. de Mars. 7 (MW. 3, 152) *Ar es pretz mortz e paratges delitz*, 431, 234 (MG. 1165 b) *Totas honors e tuig faig benestan foron gastat e delit e malmes*, Sordel 24 (MW. 2, 248) *tug l'aip valent en sa mort perdut so*. So scheint denn der Verlust, der durch den Tod des Besungenen herbeigeführt ist, unersetzlich (Aim. de Peg. 10 (MW. 2, 169) *ni ja nulh temps cambi non trobarai Ni esmenda de·l dan qu'ai en vos pres.*). Das Lob, in der Form der direkten Anrede an den Gefeierten auszusprechen, ist in den Planchs fast stehender Brauch.

Als drittes Element enthalten fast alle Klagelieder eine Fürbitte für die Seele des Verstorbenen, in die bisweilen auch die hinterbliebenen Angehörigen und das ganze Volk eingeschlossen werden; sie erscheint auch in den Planchs, welchen sonst eine religiöse Stimmung fernliegt, und zwar in den meisten Fällen als Geleit. Oft bittet der Dichter für den Abgeschiedenen ausser um Sündenvergebung auch

noch um einen Ehrenplatz im Paradiese; so Bertr. de Born 26 *A Dieu lo coman Que·l meta en luec Saint Johan,* R. Gauc. de Béz. 7 ((Azaïs 9) *a·l nobl'en Guiraut . . . per compagnia Done lo bar San Johan,* und in d. Torn. *preguem Sancta Maria . . . que·l met' ab San Fulcran.* Pons de Capd. 7 (MG. 1426) *l'arma rendetz Saint Peire e Saint Johan.* Mat. de Caerci 1 (Appel, Ined. 196) *Dieus l'a mes ab sant Jacm'en companha.* Die Freuden der himmlischen Seligkeit werden bisweilen in den naiv phantasievollen Vorstellungen des Mittelalters realistisch ausgemalt, wie z. B. am Schlusse von Guill. de Berg. 9 und bei Pons Santolh de Tol. 1. Bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen weisen sämtliche Planchs das religiöse Element der Fürbitte auf, und in einer Anzahl von Gedichten, besonders aus der späteren Zeit, nimmt es ziemlich breiten Raum ein. Ueberhaupt ist manchen Klageliedern bei aller Leidenschaftlichkeit eine innige religiöse Grundstimmung eigen, so z. B. vor allem den beiden Planchs von Pons de Capdueil 375, 7 und von Aimeric de Bellenoi 9, 1. Der Hinweis auf die himmlische Seligkeit des Verstorbenen, der Gedanke, dass alles Leid nur göttlicher Fügung entspringe, dient nicht selten als Trostgrund und bildet gleich der Fürbitte einen versöhnenden und milden Ausgang der Klage.

IV. Melodie und metrische Form.

Von besonderem Interesse für den Charakter unserer Dichtgattung ist die Frage, ob die Planchs selbsttändige, originelle Melodie besassen oder ob sie Weise und Strophenform von anderen Gedichten entlehnten. Um Entlehnung der Melodie nachzuweisen, genügt die blosse Uebereinstimmung zweier Gedichte in der Strophenform nicht: die Wahrscheinlichkeit, dass in Bezug auf die Singweise Abhängigkeit vorliegt, wird um so geringer sein, je beliebter und gewöhnlicher die betreffende Strophenform ist. Ein sicherer Beweis ist erst dann vorhanden, wenn auch die Reime übereinstimmen;

anderenfalls die Entlehnung der Melodie wohl möglich, aber nicht erwiesen. Ferner ist auch bei Liedern, für die sich kein Vorbild finden lässt, immer die Möglichkeit vorhanden, dass sie ihre Weise einem uns verlorenen Muster entnommen haben. Sonach bewegt sich die Untersuchung über die Originalität der Melodie, welche die Leys als Charakteristikum des Planch hinstellen, auf ziemlich unsicherem Boden.

Sicher ist Nachahmung bei fünf Gedichten unserer Gattung zu konstatieren, die mit früher entstandenen Liedern in der metrischen Form wie in den Reimen übereinstimmen. Bertran Carbonel hat die Weise seines Planch 82, 15 von Peire Cardenal 49 entlehnt (cf. Maus, P. Cardenals Strophenbau, Asg. u. Abh. V S. 76/77). Der Planch von Joan Esteve 266, 10 nimmt die klagende Kanzone Bernarts von Ventadorn 70, 43 zum Muster, während das Klagelied von Matieu de Caerci 299, 1 dem Kreuzliede Raimbauts de Vaqueiras 392,3 entnommen ist. Pons Santolh dichtet seinen Planch 330,1 der den Tod seines Schwagers Guillem de Montanhagol beklagt, zu der Melodie eines Liedes, das den Verstorbenen zum Verfasser hat, 225, 12. Der anonyme Planch auf König Manfred endlich, 461, 234, bewegt sich in der Weise von Gaucelm Faidits berühmtem Klagelied 167, 22. In den beiden letzten Fällen ist der innere Grund der Entlehnung augenfällig. Erwähnt sei hier, dass Maus S. 24 den Planch von Bertran de Born 80,26 in Bezug auf die Form als eine Nachahmung der Kanzone Peire Raimons de Tolosa 355, 2 betrachtet, weil der letztere sein Gedicht als *nou chantaret* bezeichne und kein Grund vorliege, den Ausdruck nicht wörtlich zu nehmen. Schon vorher hielt Bartsch Ztschr. III 409 Bertran für den Nachahmer Peire Raimons, ohne eine nähere Begründung zu geben. Der Hinweis auf jene Stelle des leider nicht datierbaren Gedichtes genügt jedoch nicht, um die Nachahmung seitens Bertrans zu beweisen. Sein Planch ist auch das Vorbild von Peire Cardenals Sirventes 335, 2,

dessen Eingang auf die Entlehnung von dem Klagelied direkt anspielt.

Mit Sicherheit ist also nur von den fünf obengenannten Planchs anzunehmen, dass sie sich in ihrer Melodie an Vorbilder anlehnen. Eine Anzahl von Gedichten zeigen mit früher entstandenen Liedern Uebereinstimmung in der metrischen Form, während sie in den Reimen abweichen. Dies gilt von Gavaudas Planch 174, 3, der eine von Guiraut de Borneilh 242, 22 und von Peire Vidal 364, 23 angewandte und wohl von ersterem erfundene Strophenform aufweist. Das Klagelied von Paulet de Marseille 319, 7 stimmt mit Pistoletas Liedern 373, 2, 3, 4, der Tenzone Raimbauts de Vaqueiras 392, 29 und mit dem Sirventes von Raim. Gauc. de Béz. 401,9 genau überein. Die Strophenform von Guiraut Riquiers Planch 248, 63 erscheint schon früher in dem unter dem Namen des Jordan de l'Jsla de Venaissi gehenden Liebesliede 276, 1; das Fragment eines Klageliedes 461, 2 (coblas singulars) stimmt in der Form u. a. mit dem Sirventes von Bertran de Born 80, 33 überein, das ebenfalls in coblas singulars gedichtet ist. Lanfranc Cigalas Planch 287, 7 bewegt sich in einem äusserst gebräuchlichen Versschema, ohne dass eines der in demselben gedichteten Lieder mit ihm in den Reimen übereinstimmte; wohl noch gewöhnlicher ist die Strophenform von Aim. de Bell. 9, 1 und von Aim. de Peg. 10, 22.

Für den Rest der Planchs lässt sich, soviel ich sehe, Gleichheit der Strophenform nicht nachweisen; für diese ist also Originalität der Melodie mindestens als sehr wahrscheinlich in Anspruch zu nehmen.

Wichtig für das Ziel der Untersuchung ist die Thatsache, dass diejenigen Klagelieder, bei denen sich Entlehnung der Melodie nachweisen lässt, nicht mehr der Blütezeit der Trobadordichtung, sondern erst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören; ebenso stammen die Planchs, denen zur völligen Uebereinstimmung mit früher entstandenen Gedichten die Gleichheit der Reime

fehlt, mit einziger Ausnahme von Gavaudas Liede, sämtlich aus ziemlich später Zeit, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Somit steht der Annahme nichts im Wege, dass, entsprechend der Darstellung der Leys, dem Klageliede in der Blüteperiode der Trobadorpoesie eine originelle Melodie eigen gewesen ist, während man sich in späterer Zeit Entlehnung der Weise gestattete.

Ueber den Charakter der Klagemelodieen erfahren wir nicht viel; die Sänger selbst geben hierüber nur sehr spärliche Andeutungen. Dem Inhalte der Lieder entsprechend, waren sie wohl ernst und feierlich gehalten; wenn die Melodie ausnahmsweise ein anderes Gepräge trug, so hielt es wohl der Trobador für angebracht, ausdrücklich darauf hinzuweisen. So nennt Sordel die Weise seines Liedes auf den Tod des Blacatz 437,24 *leugier;* und in der That war für sein energisches, dem Sirventes nahestehendes Lied eine „leichte", also wohl schnell bewegte Melodie eher geeignet. Auf das Tempo ist die Bezeichnung *leugier* hier sicher zu beziehen wie in dem Sirventes von Reforsat de Forcalquier 418,1, dessen Melodie ebenfalls so genannt wird. Beide Lieder sind in schwerem Versmass abgefasst, Reforsats Lied in Zehnsilblern, Sordels Planch sogar in Alexandrinern. Bertolomeu Zorgi begründet auf eine seltsame Art den Widerspruch der Melodie seines Planch 74,16 zum Inhalte desselben mit den Worten: „Das Klagelied ist auf eine heitere, anmutige und gefällige Melodie gedichtet, *(sonet coindet e d'agradage),* denn sonst könnte man es nicht singen noch anhören.[1]) Die Forderung der Leys,

---

[1]) Balaguer hat das coindet missverstanden, wenn er Hist. litt. de los Tr. II 145 meint, der Trobador habe das Lied zum Zwecke leichterer Verbreitung auf eine bekannte Melodie gedichtet (sobre un aire muy usual y conocido). — In gewissem Sinne äussert sich Lanfr. Cig. 282,7 Appel, Ined. 182 ähnlich wie Bert. Zorgi, wenn er in der Erklärung der Bezeichnung chanplor sagt: so que dis ploran, Non poiri' om soffrir ses chan: Tant es mortals la perd' e·ill meschaenza.

dass der Planch eine langsame klagende Melodie haben müsse, wird also auch historisch gerechtfertigt sein. Bestätigt wird sie zudem durch die uns erhaltene Komposition des Klageliedes von Gaucelm Faidit, soviel ich sehe, die einzige Planchmelodie, die überliefert ist. Sie steht in zwei Handschriften, in η, wo das Gedicht in französischer Version überliefert ist, und in W. Nach η ist sie in gewöhnlicher Notenschrift transskribiert bei Ambros, Gesch. d. Musik II 226 gedruckt; nach dieser Uebertragung zu urteilen, muss die in η erhaltene Melodie von der mir in einer Kopie vorliegenden Fassung in W erheblich abweichen. — Beachtenswert ist die Bemerkung der Leys, dass beim Klagelied die Benutzung einer fremden Melodie besonders im Hinblick auf die *greveza de·l so* zu gestatten sei, da niemand mehr eine angemessene Singweise dazu verfertigen könne. Darnach müssen doch die Melodieen der Klagelieder ihre besondere Eigentümlichkeit und Originalität besessen haben. Aehnliche Klagen erheben die Leys übrigens auch bei der Besprechung der Dansa, deren Melodie auch einen speciellen Charakter trug.

Das beliebteste Versmass des Planch ist bekanntlich der Zehnsilbler, in welchem die grosse Mehrzahl der Lieder abgefasst ist. Dieser Vers, in seinem schlichten und ruhigen Tonfall dem Inhalte der Klagelieder sehr angemessen, wird auch sonst, wie es scheint, besonders in ernsten Gedichten, vor allem in den Kreuzliedern, aber auch in Kanzonen ernsten und schwermütigen Charakters mit Vorliebe angewandt. Doch ist der Zehnsilbler im Planch durchaus nicht die Regel. Bertran de Born wendet ihn in 80,41 an, während er 80,26 in einer aus Zehn- und Fünfsilblern gegliederten Strophe dichtet. Ausschliesslich braucht ihn in seinen Klageliedern Aimeric von Pegulhan, der ihn auch in seinen anderen Gedichten entschieden bevorzugt. Daneben begegnet der Achtsilbler in fünf Gedichten, unter denen sich sehr früh entstandene befinden. Auch die reiche

gegliederte Strophe fehlt nicht, obwohl sie ziemlich selten ist. Vereinzelt findet sich der Zwölfsilbler in Sordels Planch 437, 24 und seinen beiden Nachahmungen. (Ein Verzeichnis der in Alexandrinern verfassten prov. Gedichte giebt O. Schultz Archiv 93, 3.)

V. Die einzelnen Arten des Planch mit einer Uebersicht über die erhaltenen Gedichte.

Wenn man die überlieferten Planchs nach den verschiedenen Persönlichkeiten, auf deren Tod sie sich beziehen, gruppiert, so stehen Lieder rein persönlichen Inhalts solchen von allgemeinerer, politischer Tendenz gegenüber. Der ersten Gruppe gehören die Klagelieder über den Verlust der Geliebten, eines Freundes oder Kunstgenossen, eines Gönners an.[1])

Ausschliesslich aus persönlicher Anteilnahme sind die Klagelieder hervorgegangen, welche dem Minneverhältnisse zwischen Trobador und Dame, dem Mittelpunkte der provenzalischen Lyrik, entspringen. Dass die Zahl der uns überlieferten Planchs dieser Art eine sehr geringe ist, kann nicht auffallen, da der Sänger den Tod der in der Regel doch jugendlichen Dame naturgemäss viel seltener zu beklagen hatte als z. B. den Tod eines Gönners. Die Klagelieder auf das Hinscheiden der Geliebten entprechen in allen einzelnen Zügen dem Bilde, welches die Kanzonen von dem Minneverhältnisse bieten. Das Interesse und die Huldigungen des Trobadors gehören in erster Linie der Dame der Gesellschaft, weniger dem Weibe; und so ist vor allem der Verlust, den der höfische Kreis durch den Tod der von ihm verehrten Frau erlitten hat, Gegenstand seiner

[1]) In der Uebersicht sind die nach den einzelnen Arten geordneten Planchs ebenso wie in dem Bemerkungen über die einz. Gedichte enthaltenden Abschnitte VIII in chronologischer Ordnung aufgeführt; specielle Verweise auf den letzteren sind daher hier nicht nötig.

Klage. Wie der Sänger in den Minneliedern die Lebende verherrlicht hat, so preist er nun die Verstorbene als den Inbegriff aller Tugenden und Vorzüge. In ihr verkörpert sich für ihn die höfische Unterhaltung und Geselligkeit, deren Mittelpunkt sie bildete, ihr dankt er die freundliche Aufnahme und den Beifall, den er mit seiner Kunst erntete; gern erinnert er sich an die von ihm gespendeten Gunstbezeugungen (cf. bes. Aim. de Peg. 22). Durch ihren Tod hat alle höfische Lust, alle Fröhlichkeit ein Ende. In der That empfand dies niemand schwerer als der Trobador, der die frohe Geselligkeit als sein Lebenselement nicht missen mochte, und dem nach dem Tode der verehrten Dame die Anregung zu künstlerischem Schaffen und dessen Gegenstand genommen war. Dass ihn aber nicht allein solche mehr äusserliche Rücksicht, sondern auch wahre, innere Anteilnahme bewegte, wird durch den warmen und oft bis zur Leidenschaftlichkeit gesteigerten Ton dieser Klagelieder bewiesen; der Planch Aimerics von Pegulhan bildet fast die einzige Ausnahme. Wenn auch manche Uebertreibungen mit unterlaufen, so ist doch unverkennbar, dass in den Liedern auf den Tod der Dame sich eine Innigkeit und Eindringlichkeit ausspricht, welche man sonst in der Minnepoesie nicht in solchem Masse findet. Sie erwecken nicht den Eindruck des Gemachten, sondern des Empfundenen und genügen so der Hauptforderung, die man an ein wirkliches Kunstwerk stellt.

In erster Linie verdient dieses Lob das älteste der Klagelieder dieser Gattung, Pons de Capduelhs Planch auf Azalais 375,7, der ebensowohl Schlichtheit wie Kraft des Ausdrucks aufweist; der Sänger wünscht seiner Herrin im Tode vorangegangen zu sein und erklärt, fortan dem Singen und der Liebe zu entsagen, da alle Freude für ihn ihren Reiz verloren hat. In der Eindringlichkeit der Klage steht Pons' Gedichte das Lied Gavaudas auf den Tod seiner ungenannten Dame gleich, das den Preis der Verstorbenen

noch entschiedener hinter dem Ausdrucke des Schmerzes zurücktreten lässt und sich vollkommen als warmen und ursprünglichen Stimmungserguss darstellt. Anderen Charakter trägt der Planch Aimerics de Pegulhan auf den Tod der Beatrix von Este 10, 22, entsprechend der Eigenart dieses Dichters, dessen Ziel immer Eleganz und Geschmeidigkeit des Ausdrucks ist; sein Lied besteht fast nur aus der Aufzählung und Vorführung der Vorzüge, welche die besungene Dame zierten. Zu leidenschaftlich bewegtem Tone erhebt sich die Klage Lanfranc Cigalas um Berlenda 282, 7, und in dieser Beziehung wird sie noch überboten von dem spätesten der hier in Betracht kommenden Lieder, dem Planch Bonifaci Calvos auf seine Dame, 101, 12.

Hieran sei noch Gaucelm Faidits Sirventes 167, 14 angeschlossen, welcher an die Klage über den Tod einer Gräfin Beatrix eine Betrachtung über die Vergänglichkeit und eine Aufforderung zum Kreuzzuge knüpft; seinem Hauptinhalte nach gehört es zu den Kreuzliedern. Ausserdem ist hier das Fragment eines Klageliedes zu erwähnen, welches eine Dame auf den Tod ihres Geliebten gedichtet hat, interessant als einziges Lied unserer Gattung, welches von einer Frau verfasst ist, (461, 2). Die Dichterin kündigt ihren Verehrern an, dass sie der Liebe entsagen will, und rät ihnen, sich nach einer anderen Dame für ihre Huldigungen umzusehen.

Klagelieder, welche die Trobadors dem Tode befreundeter Kunstgenossen widmeten, besitzen wir ebenfalls nur in sehr geringer Anzahl. Das wertvollste unter diesen Gedichten ist wohl das älteste, der Planch Guirauts von Borneilh auf seinen Freund „Linhaure" 242, 65. Der Sänger klagt wehmütig, dass er alle seine Freunde verlieren müsse, und preist in gewählter Sprache die Eigenschaften, die ihm den Verstorbenen als Trobador und Freund wert machten. Innigkeit und Wahrheit der Empfindung spricht sich in dem Liede aus. Dem Tode Uc

Brunets ist ein Klagelied von Daude de Pradas 124, 4 gewidmet, welches die Vorzüge, die den Verstorbenen als Dichter auszeichneten, die Anmut seiner Lieder und die Vollendung seines Vortrags rühmt. An dritter Stelle ist 380, 1, der Planch von Pons Santolh de Tolosa, zu erwähnen, der seinen Schwager Guillem Montanhagol als Haupt und Vater der Trobadors beklagt und seinen heiligen Lebenswandel als ein nachahmenswertes Beispiel preist; das Lied zeigt eine ausgesprochen religiöse Grundstimmung. Einen Freund beklagt endlich auch Bertran Carbonel in 82, 15, in schlichter und inniger Sprache; unter den Vorzügen des Verstorbenen rühmt er besonders seine Gewandtheit im Erteilen von Urteilssprüchen, die er stets treffend und in gefälliger Form abzugeben verstanden habe.

Bei weitem die grösste Anzahl der provenzalischen Klagelieder beziehen sich auf den Tod des fürstlichen Gönners, an dessen Hofe der Trobador Aufnahme gefunden hatte, oder mit dem ihn sonst nähere persönliche Beziehungen verbanden. Das Lob, das er ihm spendet, erstreckt sich in erster Reihe auf die Vorzüge, welche er selbst am meisten schätzen gelernt hatte, das Interesse, das jener für die Sangeskunst gezeigt hat, und die Betätigung desselben durch reiche Spenden. Finden auch die anderen Tugenden, die den Fürsten zieren, gebührende Würdigung, so verweilt der Trobador doch am liebsten bei dem Preise der gesellschaftlichen Vorzüge und der Freigebigkeit; freundliche Aufnahme, grossen fürstlichen Aufwand und Geschenke verfehlt er fast niemals zu rühmen. Oft klagt er über die Lage der Sänger, die nach des Gönners Tode in Mangel und Not zurückbleiben (cf. Gauc. Faidit 167, 22 und Bertr. de Born 80, 41); das Beste für sie sei, dem Verstorbenen nachzufolgen (Aim. de Peg. 10, 30). Am meisten ergeht sich Aimeric de Pegulhan in dem Preise der Freigebigkeit, und Aimeric de Bellenoi sowie Guiraut von Borneilh sind die einzigen, welche sich ganz

von dieser egoistischen Rücksicht freimachen. Bemerkenswert ist es, dass der Trobador fast nie die Gelegenheit benützt, mit der Klage um den verstorbenen Gönner den Preis des Nachfolgers zu verbinden. Wenn man bedenkt, dass die Existenz des Sängers sehr oft von der Gunst des Grossen abhing, so kann es auffallen, dass jener nicht eifriger darauf bedacht war, sie sich zu sichern. Wenn Paulet von Marseille in seinem Klagelied 319, 7 des Nachkommens des verstorbenen Barral von Baux preist und Matieu de Caerci in der Tornada seines Planch auf Jacob von Arragon 299, 1 sich den Söhnen des Königs empfiehlt, so sind dies vereinzelte Fälle; abzusehen ist von dem späten Planch von Raimon de Cornet, der in augenscheinlich beabsichtigtem strophenweisen Wechsel zwischen der Klage um den verstorbenen Amanieu de Lebret und dem Lobe seiner Nachkommen hin und her schwankt. Wie hässlich und pietätlos es wirkt, wenn sich in der Totenklage der Preis des Lebenden breit macht, zeigt z. B. ein lateinisches Klagegedicht auf den Tod Ottos III. (gedr. bei Dümmler, Anselm der Peripatetiker, S. 80). Dass die Trobadors diesen naheliegenden Fehlgriff vermieden, ist ebensowohl ein Beweis von gesundem poetischen Geschmacke wie von Wahrhaftigkeit und Tiefe ihrer Trauer.

Das Lied Guilhems von Berguedan auf den Tod des Pons de Mataplana 210, 9 ist der älteste der hier in Betracht kommenden Planchs, anziehend durch einen eigenartigen naiv religiösen Ton und durch seine individuelle Färbung; Guilhem bittet dem Verstorbenen, seinem einstigen Feinde, die ihm früher zugefügten Schmähungen ab und bedauert voller Betrübnis, dass jener Zwist ihn gehindert habe, in den Kampf gegen die Heiden mitzuziehen, in welchem der Beklagte seinen Tod gefunden. In das Jahr 1183 fallen die viel besprochenen und gerühmten Klagelieder von Bertran de Born auf den Tod seines Freundes und Gönners, des jungen Heinrich von England. Ein prächtiges Klagelied

widmet Folquet von Marseille dem Vizgrafen Barral (155, 20, kritisch hsg. im Anhang): durch Wärme und Innigkeit der Empfindung wie durch seine ebenso kräftige wie kunstvolle Sprache gehört es zu den vollendetsten Gedichten unserer Gattung. Den Vizgrafen Ademar von Limoges beklagt Guiraut von Borneilh in einem schönen, warmempfundenen Klageliede 242, 56 als liebevollen Herrn. Aimeric von Pegulhan widmet Azzo VI. von Este, dessen Gunst er genossen, und dem fast gleichzeitig mit diesem verstorbenen Grafen von Verona zwei Klagelieder (10, 30 und 10, 48), welche ebenso wie sein später gedichteter Planch auf seinen Beschützer Wilhelm von Malaspina (10, 10) Tiefe der Empfindung und Kraft des Ausdrucks, die Vorzüge der meisten Klagelieder, im allgemeinen vermissen lassen. Höher an poetischem Werte steht das Klagelied Aimerics von Bellenoi auf Nugno Sanchez, 9, 1, durch die wehmütige religiöse Grundstimmung, welche über dem Ganzen ausgebreitet liegt. Seinen Gönner Guiraut de Lignan beklagt Raimon Gaucelm de Béziers in dem Planch 401, 7, dessen Hauptinhalt die Fürbitte zu Gott und den Heiligen und das Lob der Freigebigkeit bilden. Durch klare Gliederung der Gedanken und einfache würdige Sprache zeichnet sich der von Paulet von Marseille gedichtete Planch auf Barral von Baux aus (319, 7). Den Tod des Patriarchen von Aquileja besingt ein anonymer Trobador 461, 107. Zwei Gedichte beziehen sich auf den Tod des Sängerfreundes Amalrich IV. von Narbona, das eine von Guiraut Riquier (248, 63), das andere von Joan Esteve (266,1); von letzterem besitzen wir auch ein Klagelied auf Guillem von Lodeva (266, 10). Mit dem Planch Raimon Menudets 405, 1, der einen Daude von Bossaguas als freundlichen Gönner feiert, ist die Reihe der Klagelieder rein persönlichen Inhalts geschlossen; das dem 14. Jahrhundert angehörende Lied von Raimon de Cornet auf den Tod des Amanieu de Lebret, welches die Klage um den Verstorbenen mit dem Lobe seiner Nach-

folger vereint, trägt schon die Mängel der Verfallszeit an sich.

Den bisher überblickten Planchs, deren Inhalt persönnlichen Charakter trägt, stellen sich die Klagelieder politischer Tendenz gegenüber, welche, wie die Kreuzlieder und die politischen Sirventese, als Aeusserungen der Stimmung über wichtige Ereignisse von allgemeinerem Interesse sind. So fand der Tod mächtiger Fürsten wie der Richard Löwenherz', Ludwigs IX., Jacobs von Arragon, der Fall Manfreds, die Hinrichtung Konradins und Friedrichs von Oesterreich einen Wiederhall im Liede des Trobadors, welcher der Stimmung der Allgemeinheit Ausdruck verlieh und der Folgen des traurigen Ereignisses gedachte. Ihrem Hauptinhalte nach sind auch die Gedichte dieser Gruppe echt lyrisch, der Ausdruck warmempfundener Klage; doch weichen sie infolge der in ihnen entschiedener hervortretenden Beziehung auf die näheren Umstände des Ereignisses mehr von der typischen Allgemeinheit des Inhalts ab und vermitteln zum Teil den Uebergang zum politischen Sirventes. Uebrigens tritt der Unterschied zwischen den Totenklagen persönlichen Inhalts und den politischen Planchs nicht immer deutlich hervor, da die Trobadors die besungenen Machthaber meist auch zu ihren Gönnern zählten und ihren persönlichen Anteil an der Klage oft besonders betonten.

Das älteste der hier zu betrachtenden Gedichte ist das berühmte Klagelied von Gaucelm Faidit auf den Tod von Richard Löwenherz 167,22 (cf. krit. Ausg. im Anhang). Nach dem Lobe der Vorzüge des Verstorbenen, welcher der Zeit als die Idealgestalt eines Ritters erschien, erinnert der Trobador daran, wie trübe es nun nach des Königs Tode um die heilige Sache des Kreuzzuges stehe, der sich nun niemand mehr annehmen werde: dem neuen König stellt er Richard samt seinen beiden Brüdern als Muster hin. Wie weit verbreitet und beliebt das Gedicht war, zeigt unter anderem das Vorhandensein dreier französischer Versionen.

— Das nach einer weitverbreiteten Meinung gewaltsame Ende des jungen Vizgrafen Roger von Béziers beklagt Augier in 205,2 mit leidenschaftlichen Verwünschungen gegen die Mörder. 1211 gab der plötzliche Tod des erst zweiundzwanzigjährigen Infanten Ferdinand von Castilien Anlass zu einem Klageliede Guirauts de Calanson 243,6; ihm kommt es vor allem darauf an, die Allgemeinheit der Trauer zum Ausdruck zu bringen, in die alle christlichen Fürsten und Völker durch das Hinscheiden des alle Vorzüge in sich vereinigenden Prinzen versetzt werden. Besonderes Interesse nimmt unter den Klageliedern politischen Inhalts Sordels bekannter Planch auf den Tod des Blacatz 437,24 in Anspruch, der bekanntlich von Bertran d'Alamanon 76,12 und Peire Bremon 330,14 nachgeahmt worden ist (cf. die krit. Ausg. der beiden letztgenannten Lieder im Anhang). Im Grunde sind alle drei Gedichte Sirventese, da sie sich ganz vom Typus des Planch entfernen und mit diesem nur Anlass und äussere Einkleidung gemein haben. Das Lied Sordels, schon dadurch von anderen Klageliedern unserer Gattung verschieden, dass es die politischen Betrachtungen an den Tod eines kleineren Barons anknüpft, fesselt besonders durch die originelle Weise, in welcher der Trobador seine kühnen Angriffe gegen die mächtigsten Fürsten einführt. Den durch Tapferkeit nicht minder wie durch Sanges- und Liebeskunst ausgezeichneten Blacatz ehrt er in seinem Liede dadurch, dass er Königen und Fürsten, denen es an Herz fehlt *(que viron descorat)* von dem Herzen des Verstorbenen zu essen empfiehlt. Sein Klagelied wird so nicht nur zu einem nachdrücklichen Lobe der Tüchtigkeit des verstorbenen Ritters, sondern ebenso zu einem mutigen und scharfen Sirventes, in dem er gegen die einzelnen Machthaber mit rücksichtslosem Freimute vorgeht. Die Originalität der Einkleidung von Sordels Planch war zu bestechend, als dass sie nicht hätte Nachahmung finden sollen. Ihrer bemächtigt sich Bertran d'Alamanon, indem er Sordel

tadelt, dass er ein so köstliches Gut wie das Herz des Blacatz an unverbesserliche Feiglinge verschwendet habe. Ihm dünkt es besser, dasselbe als wertvolle Reliquie an edle Damen zu verteilen. Auf diese Weise macht er aus Sordels energischem Sirventes ein glattes, in der Ausführung vielleicht etwas eintöniges Huldigungsgedicht an die von Blacatz verehrten Damen. Als dritter schliesst sich ihnen Peire Bremon an, welcher in seinem Liede die bei der Wiederholung unvermeidliche Abschwächung des Eindruckes durch einige originelle Zuthaten auszugleichen sucht. Er ändert Sordels Idee dahin ab, dass er den Leib des Verstorbenen in vier Teile zerlegen und nebst dem Haupte an einzelne Völker als Gegenstand der Verehrung verteilen will; in der Ausführung dieses Inhaltes schlägt auch er mit Glück den scharfen Ton des Rügeliedes an, indem er einzelne Fürsten und Nationen ebenso knapp als bestimmt charakterisiert. Der Klage über den Tod ist in Sordels Lied nur die erste Strophe gewidmet, während in den beiden Nachahmungen nur das Gedenken an die Seele des Verstorbenen an den eigentlichen Anlass des Gedichtes erinnern. Interessant als Zeugnis für den Hass der Provenzalen gegen die französische Oberherrschaft ist der Planch Aimeric's von Pegulhan auf den Tod des Grafen Raimund Berengar III. von Provence 10,1, ein Ereignis, welches für die Provenzalen den Untergang der Freiheit bedeutete. In leidenschaftlichem Tone klagt der Trobador über die traurige und schmachvolle Lage seiner Landsleute, die nun nach des edlen Herrn Tode sich fremdem Joche fügen müssen. Der tragische Ausgang des Staufergeschlechtes liess die provenzalische Dichtung nicht unberührt. Der bei Benevent gefallene König Manfred wird in einem wertvollen anonymen Klageliede 461, 234 als Ideal ritterlicher Tugend gefeiert, und das traurige Ende des letzten Staufensprösslings Konradin und seines Freundes Friedrich von Oesterreich veranlasst Bertolomeu Zorgi in seinem Klageliede 74, 16, mit

Worten schmerzlicher Erregung seiner Teilnahme an dem ungerechten Tode der Jünglinge, deren Vorzüge zu preisen er nicht verfehlt, Ausdruck zu verleihen; voller Entrüstung ruft er die Deutschen zur Rache auf und mahnt den König Alfons von Castilien daran, seinen Bruder, dem in Karls Gefangenschaft ein ähnlicher Tod droht, zu befreien. An den Tod Ludwigs IX. knüpfen mehrere prov. Gedichte an, von denen aber die meisten als Kreuzlieder ausser Betracht fallen; der einzige Planch auf Ludwig ist das Lied von Da. S. Pol, 122, 1, welcher die Verdienste des Königs um sein Volk und um die ganze Christenheit würdigt. Die spätesten Klagelieder dieser Gattung, welche die eigentliche Trobadorpoesie hervorgebracht hat, sind die beiden Planchs auf den Tod Jacobs von Arragon; der eine bisher unbekannt gebliebene hat Cerveri de Gerona zum Verfasser,[1]) während der andere, 299, 1 von Matieu de Caerci gedichtet ist. In 299, 1 mischt sich schon die Klage mit allerlei allegorischem Beiwerk.

VI. Allgemeiner Charakter des provenz. Klageliedes und sein Verhältnis zum Sirventes.

Wenn in der Trobadorpoesie die Totenklage als eine mit Eifer und mit Glück gepflegte Dichtgattung entgegentritt, so ist natürlich die Annahme ausgeschlossen, dass etwa zwischen dem Planch und den lat. Klageliedern des früheren Mittelalters ein direkter Zusammenhang bestünde. Die provenzalischen Klagelieder sind ein originelles Produkt der Trobadorkunst, erwachsen aus den eigenartigen Gesellschaftszuständen, welche dieser Poesie ihren Charakter aufdrücken. Sie sind lediglich ein Ausfluss der Trauerstimmung; die Absicht, das Gedächtnis an den Verstorbenen

[1]) Das Lied steht nebst einem anderen ebenfalls bisher unbekannten Planch desselben Trobadors auf R. de Cardona in S[g], der Handschrift des Prof. Gil y Gil in Saragossa; leider ist es mir trotz wiederholter Bemühungen nicht gelungen, eine Abschrift der beiden Stücke zu erlangen.

wachzuerhalten, welche dem antiken Dichter vorschweben mochte, und aus der das Grabgedicht hervorging, war dem Trobador natürlich ganz fremd. Ganz im Charakter der Dichtung der provenzalischen Sänger sind sie ihrem Wesen nach rein lyrischer Ausdruck eines subjektiven Stimmungsgehaltes, hinter dem das epische Element ganz zurücktritt. Die Planchs geben keine Kunde über Leben und Thaten des Verstorbenen, über die näheren Umstände des Todes, sie gewähren keine Einzelangaben über die individuelle Persönlichkeit, von der wir oft kaum mehr als den Namen erfahren, kurz, sie bieten nicht Thatsachen, sondern Gefühle. Wer in dem Mangel an Thatsachen einen inneren Fehler der Dichtgattung erblickt, wie dies manche Kritiker (z. B. Azaïs S. 3) thun, der beurteilt nicht nur die Klagelieder, sondern überhaupt die Trobadorpoesie in Verkennung ihres eigensten Charakters von einem falschen Standpunkte aus und ungerecht. In dem rein lyrischen Gehalte ist das ursprüngliche Wesen des Planch zu erkennen; dieser Umstand ist im Auge zu behalten, wenn es sich um das Verhältnis dieser Dichtart zum Sirventes handelt. Wenn man nach der wohl fast allgemein angenommenen Definition den Sirventes als ein im Dienste eines Herrn oder einer Sache gedichtetes Lied fasst, das im Gegensatze zur Kanzone alle Stoffe ausser der Liebe zulässt, so liegt es allerdings nahe, das Klagelied in diese Dichtgattung einzureihen. Doch ist dabei manches in Erwägung zu ziehen. Zunächst sind die Klagelieder auf den Tod der Geliebten viel näher mit der Kanzone als mit dem Sirventes verwandt; sie gehören ihrem Wesen nach durchaus der Minnedichtung zu. Von den Zeitgenossen ferner ist das Klagelied als eine selbständige Gattung betrachtet worden, was z. B. beim Kreuzliede nicht der Fall ist, und die Leys d'amors trennen es vom Sirventes ausdrücklich dadurch, dass sie für diesen Entlehnung der Melodie als Charakteristikum hinstellen, während sie für den Planch Originalität fordern. Diese Unterscheidung in der

von den Leys gegebenen Definition ist beachtenswert; sie weist wohl deutlich darauf hin, dass man den ursprünglichen, rein lyrischen Charakter des Planch, welcher Gleichberechtigung von Wort und Ton erheischte, noch empfand, trotzdem er in manchen Klageliedern nicht mehr deutlich zum Ausdruck kommt. Thatsächlich spricht, wie sich oben ergeben hat, nichts gegen die Annahme, dass die Planchs aus der Blütezeit der Trobadorpoesie eigene Melodieen besassen; der Sirventes benutzte aber meist bekannte Weisen. Ihm ist die Bezugnahme auf die Zeitereignisse charakteristisch; er lässt die Stimmung hinter den Thatsachen zurücktreten, so dass die Melodie naturgemäss eine minder bedeutende Rolle spielt, und verhält sich also umgekehrt wie der Planch. Eine strenge Scheidung zwischen beiden Gattungen lässt sich nicht vornehmen, weil eine Anzahl von Planchs den Sirventesen äusserst nahe stehen, ja zum Teil geradezu Sirventese ist, denen die Totenklage nur als äussere Einkleidung dient; es darf aber nicht verkannt werden, dass diese Gedichte sich von dem ursprünglichen Wesen der Gattung entschieden entfernen.

VII. Das Klagelied in den verwandten Litteraturen in Beziehung zum Planch.

Was das Schicksal unserer Gattung in der späteren provenzalischen Dichtung angeht, so ist als interessant das anonyme Klagelied auf König Robert von Neapel zu erwähnen (gedichtet im Jahre 1343, cf. unten Abschn. VIII), insofern als es in seiner Eigenart innerhalb der prov. Litteratur ganz allein steht; der Hauptinhalt des Gedichtes ist nämlich eine erzählende Darstellung der letzten Augenblicke des Königs, welche sich durch eine lange Reihe von Strophen hindurchzieht. Der prov. Meistergesang, wie wir ihn aus den Joyas del gay Saber (Monuments de Litt. Rom. p. p. Gatin-Arnoult, 2. publication) kennen lernen, bietet

so gut wie nichts Bemerkenswertes. Ein Beispiel eines Klageliedes auf ein unglückliches Ereignis allgemeiner Art ist die Canso de Planh del gran foc de Tolosa (Joyas S. 146, auch Bartsch, Chrest.[3] 393), 1463 auf eine Feuersbrunst in Toulouse gedichtet; Gedichte dieser Art fielen ja nach der Definition der Leys in jener späten Zeit unter den Begriff des Planch. Gedichte der Joyas wie der Complanh Moral, religiös-moralische Betrachtungen eines Kranken, der sich dem Tode nahe fühlt, oder der Planh de Crestiandat contra lo gran Turc erinnern nur durch den Namen an die Klagelieder der Trobadorpoesie.

Einen Einfluss der provenz. Planchs darf man in der hebräischen Dichtung provenzalischer Juden erkennen. Unter den zahlreichen Totenklagen, welche diese Poesie aufweist, seien besonders die von Abraham de Béziers genannt, welche die Hist. Litt. 27, 713 aufzählt. Dieser Dichter, der die Trobadorpoesie sicher kannte und zu würdigen wusste — er preist „Folquet“ und Peire Cardenal —, kann wohl von den Planchs Anregung zur Nachahmung empfangen haben.

In der höfischen Lyrik Nordfrankreichs, die in eifriger Nachbildung der Trobadorkunst sich Formen wie Inhalt von ihr aneignete, sucht man seltsamerweise die Totenklage als gesonderte Dichtgattung vergebens. In der Liebespoesie steht das Klagelied von Jehan de Neuville auf den Tod seiner Dame wohl ganz vereinzelt (cf. den Text im Anhang); einzelne inhaltliche Züge erinnern an die provenzalischen Gedichte ähnlicher Art. Wenn die Attribution des Liedes richtig ist, so ist es um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, da Jehan de Neuville ein Zeitgenosse von Colart le Bouteillier und somit von Jehan Bretel und Adam de la Halle war (cf. Hist. litt. 23, 545). Da, wie das Beispiel von Gaucelm Faidits Planch zeigt, die provenzalische Dichtgattung im Norden bekannt war, so ist es auffallend, dass die höfischen Sänger sich nicht in Nachahmungen derselben versucht haben. Wohl sind eine Anzahl

von Klagegedichten auf den Tod politisch bedeutender Persönlichkeiten in französischer Sprache überliefert, doch gehört keines von ihnen der lyrischen Kunstpoesie an. Solche Gedichte rief der Tod Ludwigs VIII. und seines Nachfolgers hervor. Auf jenen bezieht sich der lange Sermon von Robert de Sincériaux (cf. Hist. litt. 23, 417), während dem Tode Ludwigs IX. ein anonymes Gedicht (ib. 23, 462) gewidmet ist; beide Gedichte sind in der nämlichen nichtlyrischen Form verfasst, der vierzeiligen einreimigen Alexandrinerstrophe, welche für Zeitgedichte sehr beliebt war (cf. das Verz. bei Naetebus, Nichtlyr. Strophenformen des Altfrz. No. VIII). Mehrere Klagegedichte besitzen wir von Rustebuef. Dieser besang den Tod des Grafen Eudo von Nevers, des Führers im Kreuzzuge von 1264, in einem strophischen Gedichte (bei Kressner, R.s Gedichte S. 86 gedr.) und verfasste zwei Klagen in paarweis gereimten Achtsilblern auf den Tod des 1270 verstorbenen Königs Thibaut V. von Navarra, sowie auf das Hinscheiden seines freigebigen Gönners Alphons von Poitiers (gedr. ib. S. 90 und 93); in einem anderen strophischen Gedichte feiert er das Andenken seines Beschützers Anseau de l'Jsle. 1285 verfasste ein Anonymus eine Complainte auf den Tod des Bischofs von Cambrai, Enguerrand de Créqui (cf. Hist. litt. 23, 478). — Nach England gehört ein Klagelied eines ebenfalls unbekannten Dichters auf den in der Schlacht von Evescham gefallenen Grafen von Montfort (cf. Hist. litt. 23, 458), in der Form der Schweifreimstrophe mit Refrain, in ganz volkstümlichem Charakter (cf. Schipper, Engl. Metrik, I 366). Besonders zu erwähnen ist ein in anglonormannischer wie in englischer Sprache überliefertes Klagelied auf den Tod des Königs Edward I. von England 1307 (gedr. bei Wright, Political Songs 241—50), weil Ten Brink (Gesch. d. engl. Litt. I 402) bei der Besprechung dieses Gedichtes Nachahmung des

provenz. Planch konstatieren will. Meiner Ansicht nach ist man überhaupt nicht berechtigt, von einer „Nachbildung der provenzalischen Kunstgattung durch die nordfranzösischen Dichter“ zu reden, wie es Ten Brink thut. Zunächst ist speciell bei dem Klageliede auf Edward nicht an provenzalischen Einfluss zu denken; das Gedicht, das in seinem volktümlichen Tone und in der originellen epischen Einkleidung der populären Dichtung angehört, hatte wohl besonders in der mittellateinischen Poesie Vorbilder; speciell auf den Tod englischer Könige wurden lateinische Klagegedichte verfasst (cf. Wright, Essays on Litterature II 259 etc.). Ten Brink behauptet, die Nordfranzosen hätten den Planch schon unter Heinrich II nachgebildet. Worauf sich diese sicherlich unrichtige Annahme gründet, weiss ich nicht; eine Nachbildung hat überhaupt nicht stattgefunden, am allerwenigsten zu so früher Zeit. Von dem „Einflusse“ einer litterarischen Gattung kann nur dann die Rede sein, wenn diese in einer anderen Litteratur eine entsprechende Gattung neu hervorruft, oder wenn wenigstens die charakteristischen Züge des Vorbilds deutlich wiederzuerkennen sind, mit anderen Worten, wenn entweder die Gattung selbst oder ihre Eigenart entlehnt ist. Keines von Beidem trifft bei den altfranz. Klagegedichten zu. Für die Sache selbst bedurfte es keines Vorbildes von provenzalischer Seite, da die populäre latein. Dichtung auf französischem Boden die Totenklage eifrig pflegte, andererseits zeigen die altfranz. Gedichte nichts von den charakteristischen Zügen des Planch, da sie der nichtlyrischen Dichtung angehören und in der Hauptsache mehr episch erzählenden Inhaltes sind. Sie stehen auf gleicher Stufe mit zahlreichen anderen in Ton und Form nahe verwandten Produkten der populären Dichtung, welche der Stimmung des Volkes über bedeutsame Zeitereignisse Ausdruck verliehen. — Ganz ähnlichen Charakter wie die eben erwähnten Gedichte

von Rustebuef hat der Dis dou boin conte Willaume von Jehan de Condé (gedr. in d. Asg. v. Scheler II 290), ein Klagegedicht auf den Tod des Grafen Wilhelm I. von Hennegau 1357. Demselben Ereignisse gelten die Regret Guillaume von Iehan de la Mote (hrsg. v. Scheler, Louvain 1882), eine umfangreiche allegorische Dichtung voll ermüdender Wiederholungen; die Personifikationen der einzelnen Tugenden, dreissig an Zahl, treten der Reihe nach auf und beklagen den Verstorbenen.

In der Poesie des 14. und 15. Jahrhunderts finden sich häufig Klagegedichte auf den Tod von Persönlichkeiten der Gesellschaft, besonders von Damen. Eustache Deschamps verfasste mehrere Gedichte dieser Art, auf den Tod von Damen (in der Asg. von Queux de Saint-Hilaire III 224, 227, IV 196, VII 146), ferner auf das Hinscheiden eines Ritters Guichart d'Angle (III 320, IV 120). Die nämlichen Gedanken, welche den Inhalt der provenzalischen Totenklagen ausmachen, werden hier in der nüchternen und konventionellen Manier jener Zeit ohne tiefere Empfindung verarbeitet und variiert. Dasselbe gilt von den Complaintes Alain Chartiers (z. B. der Complainte de maistre A. Chartier contre la mort qui lui oste sa dame, gedr. in d. Ausg. von Du Chesne (1617) 532—36, etc.). Aehnlichen Charakters ist auch die Complainte de l'amant trespassé de dueil (in Kellers Romvart 178).

Auch das Klagegedicht auf den Tod historisch bedeutender Persönlichkeiten wurde von der Poesie dieser Zeit gepflegt. Erwähnt sei das Gedicht von Eustache Deschamps auf den Tod des Connetable Bertrand Duguesclin 1380 (gedr. bei Le Roux de Lincy, Recueil de chants hist. franç. 1841 I 256), ferner die Complaintes, welche Christine von Pisan auf den Tod Philipps des Kühnen von Burgund 1404 (ib. I. 276) und auf andere trauervolle Ereignisse verfasste.

Litterarisch sind sie von geringem Interesse wie auch die zahlreichen anderen Klagegedichte, die mittelmässige Hofpoeten bei dem Tode von Fürstlichkeiten verfertigten, z. B. die Complainte auf den Tod des Herzogs von Burgund 1419 (Le Roux de Lincy, Chants histor. et popul. 19), auf den Tod der Isabella von Bourbon 1465 (ib. 77) etc. Hier werden gewöhnlich die einzelnen Leidtragenden aufgezählt und zur Klage aufgefordert. Einige Gedichte enthalten (ähnlich dem prov. Planch auf Robert von Neapel) die Abschiedsworte des Sterbenden, z. B. das Lied auf Philipp den Guten 1467 (Chants hist. et pop. 146), auf Philipp den Schönen 1506 (Recueil des chansons historiques relat. aux Pays-Bas, Société des Bibliophiles de Belg. III 69) und die Complainte auf den Tod der Königin Isabella (ib. III 151).

In der mittelhochdeutschen Poesie war das Klageliet eine ziemlich viel gepflegte Dichtart, in der die Minnesinger den Tod von befreundeten Genossen und von fürstlichen Gönnern beklagten. Der Meister ihrer Kunst im Liede preisend zu gedenken, betrachteten die Minnesinger stets als ihre Pflicht; in überaus zahlreichen Gedichten widmen sie geschätzten Kunstgenossen Worte des Lobes und der Erinnerung. So gab denn auch speciell der Tod eines Sängers seinen Freunden Gelegenheit zu warmem Nachrufe. Walther von der Vogelweide klagt den Verlust, den die Kunst durch den frühen Tod Reinmars des Alten erlitten hat (Bartsch, Deutsche Liederdichter S. 78, 361—86, O wê daz wîsheit). Auf Walthers Tod bezieht sich eine Klagestrophe seines Schülers, des Truchsess von St. Gallen (ib. 129, 115—122); dem Hinscheiden Konrads von Würzburg ist ein Klagegedicht Frauenlobs gewidmet, das den Verlust für die Kunst vor Augen führt und den Verstorbenen der himmlischen Gnade empfiehlt (Bartsch S. 249. 250—67). Von den Klagegedichten auf den Tod von Gönnern ist das älteste von

Spervogel auf Werner von Steinberg gedichtet (Bartsch 5,7 ff.), der an Freigebigkeit mit Rüdiger von Bechlaren verglichen wird. Bekannt ist das schöne Klagelied Reinmars auf seinen Gönner, den Herzog Leopold VI († 1194, gedr. v. d. Hagen. Minnes. I, 182, cf. IV 141), in dem die Gattin des Verstorbenen klagend auftritt. Erwähnt sei auch die Strophe des Truchsess von St. Gallen, in welcher er den Tod des Abtes Ulrich beklagt (Wackernagel u. Rieger, Walther v. d. Vog. S. 215). Ein bedeutsames politisches Ereignis, der Tod König Ottokars von Böhmen auf dem Marchfelde 1270, wird in einem anonymen Klageliede besungen, das in der Weise des Planch die Vorzüge des Fürsten preist und seinen Hingang beklagt (Bartsch, S. 300,559—580).

Besonderes Interesse beanspruchen die Klagelieder der altitalienischen Lyrik, in denen das provenzalische Vorbild deutlich erkennbar ist. Unter den Liedern auf den Tod der Geliebten bildet die Klage des Giacomino Pugliese (D' Ancona e Comparetti, Le antiche rime volgari I 379) eine direkte Nachahmung provenzalischer Muster, indem es aus ihnen typische Gedanken entlehnt und ohne inneren Zusammenhang aneinanderreiht. Dasselbe gilt von zwei anonymen Klagegedichten, die eine Frau auf den Tod des geliebten Mannes verfasst hat und die nach Gaspary. Sic. Dichterschule 90 wegen augenfälliger Uebereinstimmungen in Gedanken und Ausdruck von einer Person bei der nämlichen Gelegenheit gedichtet sein müssen. Ebenfalls im Tone der provenzalischen Planchs ist Pacino Angiolieris Klage (Nannucci I 221) um seine Dame gehalten, doch macht sie durch eine sorgfältigere Verarbeitung der Gedanken weniger den Eindruck des Nachempfundenen. Das Lob der Verstorbenen spielt nur in dem erstgenannten, ganz in provenzalischer Manier gehaltenen Gedichte eine Rolle, während die anderen Lieder ausschliesslich der Klage gewidmet sind; die Fürbitte treffen wir auch hier wieder, ausser in den beiden anonymen Pianti. welche die beliebte Apostrophe an

den grausamen Tod durchführen. Bei Pacino Angiolieri kommt die lebhafte Personifikation des Todes ebenso energisch zum Ausdruck wie bei den Provenzalen (cf. Abschn. III). Gott hätte es nicht zugeben sollen, so klagt der Dichter, dass sein Geschöpf, dem er so viel Schönheit verliehen habe, durch den grausamen Tod zerstört werde. Mehr Selbständigkeit zeigt ein Klagelied von Pier delle Vigne (Valeriani, Poeti del primo sec. della lett. it. I 49), indem es einen Grundgedanken im ganzen Gedichte entwickelt und festhält. Nach dem Tode der frühverschiedenen Geliebten, so führt der Dichter aus, bleibt ihm nur die Erinnerung, die ihm auch nach der Trennung niemand rauben kann. Dieser Erinnerung will er fortan sein Dasein weihen, und dazu soll ihn Amore, dessen Beistand er anruft, stärken. Trotz manches gekünstelten und gesuchten Ausdrucks bedeutet das Lied wegen der Geschlossenheit seines Inhaltes einen gewissen Fortschritt.

Provenzalischer Einfluss lässt sich auch bei den Klagegedichten aus der toskanischen Schule erkennen. Zwar zeigt Guittone d'Arezzo, der eifrige Verehrer provenzalischer Sprache und Kunst, in seiner Kanzone auf den Tod des Dichters Fra Giacomo da Leona (Valeriani, Rime di G. d'Arezzo I 97) weder in Sprache noch in Inhalt die Anlehnung an die Trobadorlyrik, die anderswo bei ihm so sehr zu Tage tritt. Dagegen befinden sich unter den Klagen von Cino da Pistoia um den Tod seiner Selvaggia mehrere Gedichte, welche an provenzalische Manier erinnern, z. B. besonders die Canz. XIV Ohimè Lasso, quelle treccie bionde, mit der zwei Strophen lang durchgeführten Aufzählung der Vorzüge der Verstorbenen. Von allgemeinerem Interesse ist das Klagegedicht Cinos auf den Tod des Kaisers Heinrich VII (Ciampi, Vita e poesie di Cino da P. II 89), ausgezeichnet durch edle Sprache und warmen Gefühlsausdruck; hier weisen Gedankeninhalt und Ton unverkennbar auf provenzalische Vorbilder hin (cf. Galvani,

Osservazioni sulla Poesia dei Trov. 61). Weit minder gut gelungen ist ein zweites bei demselben Anlasse verfasstes Gedicht Cinos (Canz. XIX L'alta virtù che si ritrasse al cielo); es erinnert übrigens ebensowenig an die Trobadorpoesie wie die Canzone XX (Su per la costa), die er dem Andenken Dantes widmet. Die Klagegedichte in Dantes Lyrik lassen provenzalische Gedanken und provenzalische Ausdrucksweise zum Teil noch recht deutlich erkennen. Es sei erinnert an die Personifikation des Todes in der Ballata II des Canzoniere (Morte villana di pietà nemica), welche Dante ebenso wie das Son. III (Piangete, amanti, poichè piange Amore) auf den Tod der donna giovane e di gentil aspetto verfasste, von der in Vita Nuova VIII die Rede ist. Das einzige eigentliche Klagegedicht, das er auf Beatricens Tod verfasste, ist Canz. VI (Gli occhi dolenti). Eine poetisch wertvolle Klage auf eine Dame verfasste auch der Florentiner Alesso Donati (Raccolta di Rime ant. tosc. II 415). Auch die Lyrik Petrarcas, die sich an den Tod seiner Laura knüpft, weist unbeschadet der Originalität des poetischen Empfindens, welche dem Ganzen seinen eigentümlichen Reiz und seinen hohen poetischen Wert verleiht, im einzelnen Züge auf, welche wie provenzalische Reminiscenzen anmuten, z. B. in Son. XV Discolorato hai, Morte, il più bel visto che mai si vide e i più begli occhi spenti, in Son. LIV Or hai fatto l'estremo di tua possa, o crudel morte (cf. z. B. Gauc. Faid. 22 era nos a mostrat mortz que pot faire). In den Totenklagen, welche Petrarca als Gelegenheitsgedichte verfasste, wie in dem Sonett La bella donna che cotanto amavi auf den Tod der Geliebten eines Freundes (Carducci, Rime di P. sopra argomenti stor., morali e diversi S. 99) und in dem Sonett auf den Tod Cinos di Pistoia (ib. S. 62) sind unter Vermeidung solcher Gemeinplätze originelle Gedanken durchgeführt. — In typischen Reminiscenzen bleiben die Klagegedichte aus späterer Zeit, aus dem 15. und 16. Jahrh., fast ohne Ausnahme haften. Als Beispiel sei aus der

Sammlung von Trucchi das Gedicht von Donato Gianotti auf den Tod des Cechino Bracci genannt, ferner Pietro Bembos Sonett in morte di Madonna (III 231 und 184), Gedichte, deren Inhalt sich aus den typischen Ausdrücken der Klage, wie sie im Planch auftreten, zusammensetzt.

Eine Fortsetzung des provenzalischen Klageliedes treffen wir in der catalanischen Kunstdichtung des 14. und 15. Jahrhunderts. Die catalanischen Dichter besangen den Tod ihrer Dame oder ihres Gönners in Complants, welche die Bekanntschaft mit der provenzalischen Dichtgattung voraussetzen. Erwähnt sei z. B. das Klagelied auf den Tod Karls von Arragon († 1461) von Guillem Guibert (gedruckt z. T. bei Torres Amat, Memorias para ayudar a formar un Diccionario de los Escritores catalanes S. 285 u. bei Milá, Resenya dels antichs poetas catalans (in den Jochs florals von Barcelona 1865, S. 169); der Inhalt ist eine Darstellung der letzten Augenblicke des Verstorbenen, wie in der prov. Complancha auf Robert von Neapel. Aus demselben Anlasse verfassten auch andere Catalanen Klagelieder; eine Complaynta dichtete z. B. Francesco de Pinós (Balaguer, Historia de Catal. VI 381, Torres Amat S. 484). Andere Klagegedichte enthalten die catalanischen Liederhandschriften von Vega-Aguiló (beschrieben von Milá, Rev. d. l. r. XIII 53 ff.); als Titel derselben erscheint die provenzalische Bezeichnung Plant neben Complant und Complanta. Totenklagen von hohem poetischen Werte weist die catalanische Liebespoesie auf. So dichtete Romeu Lull († 1489) eine Obra en la mort de la que en estrem amava (Resenya S. 189), in welcher er, wie der provenzalische Trobador, nach dem Tode der Geliebten der Minne und dem heiteren Sange zu entsagen verspricht. Sogar von einer anonymen Dichterin ist eine Klage auf den Tod des geliebten Mannes überliefert (cf. Milá, Jahrb. V 159). Auf die Höhe dichterischer Vollendung erhob diese Gattung des Klagelieds der bedeutendste der catalanischen Poeten,

Ausias March, der Petrarca Valenciá, wie ihn seine Landsleute nicht als einen Nachahmer des Italieners, sondern als einen ihm ebenbürtigen Dichter nennen dürfen. Er betrauert den Verlust seiner geliebten Teresa in den Cants de Mort (Obras publ. per Francesch Fayos y Antony, Barcelona 1884 S. 191 ff.). Noch heute wird in der catalanischen Dichtergesellschaft der Jochs florals die poetische Totenklage gepflegt: Beispiele solcher Cants de Mort finden sich in den Jochs florals v. Barcelona 1865, S. 97 u. 109.

Die spanische Hofpoesie des 15. und 16. Jahrhunderts weist eine Reihe von Totenklagen auf, welche zumeist Dichtern und Dichterfreunden gewidmet sind. Der provenzalische Einfluss tritt in ihnen nicht deutlich zu Tage. Italienischen Vorbildern folgt besonders der Marquis von Santillana. Die von ihm verfassten Plantos sind wie viele seiner Gedichte langatmige, mit gelehrtem mythologischen Aufputz überladene Darstellungen, denen Wärme und Unmittelbarkeit der Empfindung abgeht, so der Planto de la Reina Doña Margarida (Obras, p. p. Rios 258), der mit allen Mitteln schwülstiger Rhetorik zur Klage auffordert, und das beim Tode des mächtigen Alvaro de Luna verfasste moralisirende Doctrinal de Privados (Obras 221, Canc. Gen. von 1573 Fol. 37), in welchem der Dichter den Toten selbst reden lässt. Bekannter ist das Klagegedicht auf den gelehrten Dichterfreund Enrique de Villena († 1434. Obras 240, Canc. Gen. Fol. 34), dessen Hof einen Sammelpunkt der Dichter bildete; ebenso wie in dem Gedichte auf den Tod der Königin ist hier die beliebte Einkleidung in die Form der Vision gewählt. Wie dort die Göttin der Liebe zur Klage um die Verstorbene auffordert, so widmen hier die neun Musen dem Toten einen rühmenden Nachruf. In anderen Klageliedern auf den Hingang mächtiger Persönlichkeiten bildet die wehmütige Klage über die Vergänglichkeit den Grundton, so in dem Gedichte von Ferran Sanches de Calavera auf den Tod des Ruy Dias de Men-

doza († 1543, Cancionero de Baena. ed. Michel II 232), das in der Weise provenzalischer Planchs die Verluste, welche der Tod des Sängerfreundes herbeigeführt hat, in langer Reihe einzeln aufzählt. In Anspielungen auf Bibelstellen macht sich die religiös-moralisierende Tendenz geltend. Letztere spricht sich auch in dem Trauergedichte von Ferran Perez de Guzman auf den Tod von Don Juan Furtado de Mendoza aus (Canc. de Baena II 266), in dem der Tote selbst auf die Vergänglichkeit irdischer Macht hinweist und zur Frömmigkeit mahnt. Erwähnt sei noch, dass aus dem Ende des 14. Jahrhunderts im Canc. de Baena Totenklagen überliefert sind, welche Villasandino zum Verfasser haben (I 56, 57, 59, 64), es sind dies jedoch nicht Klagegedichte im Sinne des Planch, sondern poetische Grabinschriften auf Angehörige der spanischen Königsfamilie: ihren Hauptinhalt bildet meist die Darstellung des Lebensganges des Verstorbenen.

Als gesonderte Dichtgattung treffen wir die Totenklage auch in der portugiesischen Dichtung unter der Bezeichnung Lamentaçam (letztere erscheint z. B. im Canc. Geral des Resende hsg. von Kausler II 246, em modo de lamentaçam z. B. I 374). So besingen zwei Klagegedichte von Diogo Brandao und von Luis Henriquez den Tod König Johanns II. (Canc. Ger. II 190, 246); dessen Sohne Alfonso widmen derselbe Luis Henriquez sowie Joao Manuel Totenklagen (II 237 u. I 374). Der Gedankengang dieser zum Teil sehr langen und inhaltlich dürftigen Gedichte ist im wesentlichen derselbe wie der der provenzalischen Klagelieder, doch ermangeln sie der Unmittelbarkeit und Frische der Empfindung. An provenzalische Vorbilder erinnert in Gedanken und Ausdruck besonders das eben erwähnte Gedicht von Luis Henriquez (II 237).

IX. Historische Bemerkungen und Erläuterungen zu den einzelnen Liedern.

1. Planchs persönlichen Inhalts.

a. Planchs auf den Tod der Dame.

375,7. Pons de Capduelh auf den Tod von Azalais de Mercœur.[1]) MG. 1426 (B), Arch. 51,256 (A), de Lollis, Canz. A. No. 159. Nach allen Hss. hsg. von M. v. Napolski, Pons de Capduelh S. 85.

Das Lied gilt der Azalais, der Gattin des Oisil von Mercœur (in der Auvergne, cf. Meyer, Rom. X 270), über deren Todesjahr sich nirgends eine Nachricht findet. Da man fast allgemein, der provenz. Lebensnachricht folgend, Pons den wenigen Trobadors beizählt, von welchen die Teilnahme am Kreuzzuge feststeht, so setzt man mit Diez Leb. u. W.[2] p. 211 ff. den Planch meist kurz vor 1189 an und sieht in dem Tode der Azalais den Anlass, der den Sänger bewog, das Kreuz zu nehmen (so M. v. Napolski in d. Einltg. zu s. Asg. S. 21), wozu ja dessen Versicherung der Liebe und den Kanzonen fortan zu entsagen (375,7 Torn.) stimmt. Ein sicherer Beweis lässt sich für diese Annahme aber keineswegs beibringen. Die erweiterte Fassung der provenzalischen Lebensnachricht, die Diez S. 207 als authentisch hinnimmt und die wir B. II nennen wollen, erzählt, dass Pons sich der in mehreren Liedern auftretenden Audiart zugewandt habe, um die Liebe seiner Dame, also der Azalais, zu erproben. Dass diese bekannte Erzählung nach einzelnen Stellen der Gedichte gearbeitet ist, hat v. Napolski 25—27 annehmbar gemacht; Bartsch stimmt ihm Litt.-Blatt f. g. u. rom. Ph. 1881 Sp. 442 bei, und auch Stengel Jen. Litt.-Zeitg. 1876 S. 768 ist derselben Ansicht. In den Annales du Midi V 377 weist Thomas nach, dass die in B. II eine Rolle spielende

---

[1]) Bei den einzelnen Liedern sind die in Bartschs Grundriss nachzutragenden Druckangaben beigefügt.

Vizgräfin von Albusso, welche im Verein mit den beiden anderen Damen dem Trobador die Verzeihung der Azalais erwirkt haben soll, die sonst mehrfach erwähnte Margarida ist, deren Verheiratung mit dem Grafen von Albusso frühestens 1193 anzusetzen ist. Thomas, der gegen die Glaubwürdigkeit von B. II keine Bedenken zu haben scheint, sieht hierin eine Stütze der Annahme, dass Pons nicht im Kreuzzuge gestorben sei. Sein Argument hat aber eben nur dann Bedeutung, wenn man jene erweiterte Fassung der Biographie für echt hält. Die schwierige Frage nach dem Schicksale des Pons hat jüngst Teilhard de Chardin (Chartes concernant Vertaizon, Clermont-Ferrand 1893) von neuem erörtert. Er ist der Meinung, dass Pons noch im 13. Jahrh. gelebt habe, und will ihn mit einem nach dem 3. Kreuzzuge urkundlich bezeugten Pons de Capduelh, einem Herrn von Vertaizon, identifizieren. Die Azalais hält er für identisch mit der Dame Peirols, Sail de Claustra, der Gemahlin Bernarts de Mercœur, doch ohne genügende Begründung, wie Thomas an der angeführten Stelle mit Recht urteilt.

In Pons Liedern erscheint Audiart in 375, 1. 11, 19 und in einer in B. II citierten Stelle, die augenscheinlich einen in den Handschriften nicht enthaltenen Teil der Kanzone 375,14 bildet. v. Napolski S. 19 fügt zu diesen vier Stellen noch 375,17 hinzu und scheint sonach die in letztgenanntem Liede auftretende Dona N'Auda ohne jedes Bedenken mit der Audiart zu identifizieren. 375,1 und 11 geben nichts Bestimmtes über Audiarts Verhältnis zu Pons: aus den beiden anderen Stellen aber wird ersichtlich, dass der Trobador ihr als dem Gegenstande seiner Minne huldigte. Besonders wichtig ist das Auftreten der Audiart in 375,19, was weder in v. Napolskis ziemlich oberflächlicher Untersuchung noch sonst, soviel ich sehe, bemerkt ist. Mit diesem Liede kehrt der Trobador von einer vorübergehenden Minne reuig zu seiner früheren Herrin, in der wir sicher Azalais zu sehen haben, zurück (Str. 1 *Vos mi ren bella dous' amia, E'm part*

de l'autrui seignoria); im Geleit aber preist er Audiart. Damit ist es vollkommen ausgeschlossen, dass eben die letztere der Gegenstand jener zeitweiligen Huldigungen gewesen sei, und B. II erfährt eine direkte Widerlegung.

In der Biogr. wird Audiart als *moiller de·l senhor de Marceilla* bezeichnet, wozu die eine der drei sie enthaltenden Handschr., P, noch den Namen des letzteren, *Röselin*, bietet. Unter den Vizgräfinnen von Marseille findet sich nun keine, die den Namen Audiart trägt. Die erste Gemahlin Barrals hiess Azalais (cf. Abschn. IXa), und unter den Gemahlinnen seiner Brüder, die sich mit ihm in die Herrschaft teilten, befindet sich ebenfalls keine Trägerin dieses Namens. Dagegen ist nun die Möglichkeit vorhanden, dass es sich um die Frau des jüngsten der Brüder, des in P genannten Roscellin handelt. Dieser Roscellin, welcher als Mönch der Abtei St. Victor angehörte, nahm nach seines Bruders Barral Tode dessen Anteil an der Herrschaft, welcher durch Erbschaft auf den mit Barrals Tochter Barrale verheirateten Hugo von Baux überging, für sich in Besitz. Er ging auch eine Ehe ein, der Name seiner Gattin ist aber nicht urkundlich belegt. In dem Schreiben des Papstes Innocenz III. vom 4. Aug. 1211, welches die über Roscellin verhängte Exkommunikation aufhebt, wird sie erwähnt, doch nicht mit Namen genannt. Zwar hat Ruffi, der die Urkunde in s. Hist. de Marseille 2e éd. 1696, I 492 abdruckt, an der betr. Stelle den Namen Adalasia: in den anderen Drucken der Urkunde aber (Epist. Innoc. III. ed. Bosquet, Toulouse 1635, S. 242, Guesney, S. Joannes Cassianus illustratus Lyon 1652, S. 691, Guesnay. Prov. Phoc. Annales 347, Epist. Innoc. III. ed. Baluze II 550) fehlt der Name, und in dem Abdrucke bei Guérard (Cartulaire de l'abbaye de S. Victor de Marseille II No. 904 in d. Docum. inéd. relat. à l'hist. de France, Ie série, Tome IX,) ist er mit A. abgekürzt. Dass Roscellins Gemahlin Audiart hiess, so wie B. II nach P es angiebt, ist hiernach wohl möglich.

Sicher ist es, dass Roscellin erst nach Barrals Tode sich der Herrschaft bemächtigte; als Vizgraf ist er zum ersten Male 1195 in der Urkunde No. 1024 bei Guérard bezeichnet.[1]) Falls die Identifizierung der Audiart mit der Gemahlin Roscellins richtig ist, so folgt daraus, dass Pons de Capduelh noch nach dem dritten Kreuzzuge gelebt und gedichtet haben muss, und dann ist auch unser Planch in die spätere Zeit zu setzen. Was des Trobadors Kreuzfahrt anbetrifft, so haben wir ausser dem Berichte der Biogr. kein weiteres Zeugnis, und es dürfte die Annahme nicht allzu fern liegen, dass diese Angabe sich vielleicht nur auf Pons' Versicherung, das Kreuz zu nehmen, die er in 375,22 ausspricht, gründet.

Chabaneau, Hist. de Lang. X 268 legt es nahe, zwei Stellen, in denen eine Audiart vorkommt, auf die von Pons de Capduelh besungene Dame zu beziehen, nämlich die Canzone 355,11 Torn. und die Notiz über Raimbaut d'Eiras bei Barbieri, Origini della poes. rim. III zu dessen Gedicht 391,1. Diese Beziehung ist jedoch in beiden Fällen

[1]) Die Angabe von Diez L. u. W.[2] 207/8, dass Roscellin 1170 eine Verwandte Adalasia geheiratet habe, ist sonach unrichtig; sie geht auf Millot, Hist. litt. des Troub. I 53 zurück, der den Namen Adalasia von Ruffi entnommen und das Jahr 1170 wohl aus Ruffi I 71 (les cinq frères commencèrent à régner environ l'an 1170) geschlossen hat. Nach Ruffi soll diese Gattin Roscellins Adalasia, seine Nichte, gewesen sein; dabei wäre nur an die Tochter seines Bruders Hugo Jaufre zu denken, welche den Raimon von Baux heiratete (schon in e. Urk. von 1193 bei Papon, Hist. de Prov. II Preuves No. XXVIII ist dieser als ihr Gemahl vorgesehen). Dass aber diese Adalasia etwa in einer ersten Ehe mit Roscellin vermählt gewesen sei, ist nicht anzunehmen. Schon 1209 nämlich erscheint Raimon von Baux als Vizgraf, was er erst durch seine Vermählung mit Adalasia wurde (Barthélemy, Inventaire chronolog. et analyt. des chartes de la maison des Baux No 41); in diesem Jahre aber war Roscellins Ehe, von deren Trennung wir erst 1211 hören, sicher noch nicht gelöst. — Diez betrachtet Audiart als Versteckname, wenn er es für wahrscheinlich hält, dass darunter Barrals Gattin Azalais zu verstehen sei, ebenso Bartsch, Jahrb. N. F. I 38 und Stimming, Bertr. de Born[1] 255).

unrichtig; die in 355,11 Genannte ist die Gemahlin von Bertran v. Baux, dem Sohne Raimons (cf. Abschn. IX b 69). Die Bemerkung über Raimbaut d' Eiras und sein Hist. de Lang. X 301 gedrucktes Gedicht bezieht sich wohl erst auf das Jahr 1230, als Sancha, die Schwester Peters von Arragon und seit 1211 Gemahlin Raimunds VII. von Toulouse, sich von ihrem Gatten trennte und in die Heimat zurückkehren wollte (cf. Hist. de Lang. VI 664).[1])

174,3. Gavauda auf den Tod seiner Dame. MW. III 24.

Das Gedicht bietet keinen Anhalt zur Feststellung der Entstehungszeit, und ebenso ist die Persönlichkeit der besungenen Dame in Dunkel gehüllt. Ueber die Zeit des Trobadors ist die einzige Quelle der bekannte Sirventes 174,10, der feurige Aufruf zum Kreuzzuge gegen die Mauren. Diez, Leb. u. W.[2] 423 bezieht dieses Gedicht auf die Ereignisse des Jahres 1195, wo Alfons VIII. von Kastilien von den Mauren bedrängt und schwer geschlagen wurde. Diese Datierung erscheint bei Betrachtung der geschichtlichen Verhältnisse ziemlich unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, dass der Krieg von den durch die lange Abwesenheit des Kalifen sicher gemachten Kastilianern besonders auf Betreiben des Erzbischofs von Toledo provoziert wurde und

---

[1]) Zu den bei Appel, Ined. 246 u. Stimming, Bertr. de Born[2] 188 genannten Stellen, wo der Name Audiart vorkommt, füge ich noch die von Chabaneau, Hist. d. Lang. X 286 erwähnte Tenzone zwischen Richart de Tarascon u. Cabrit 422,2, wo in der Tornada von Audiart und Pons de Capduelh die Rede ist, ferner die Tenzone zwischen Bernart und Blacatz 97,12 (gedr. bei Suchier, Denkm. 336), wo eine Audiart als Schiedsrichterin angerufen wird. Stimming sieht in der bei Aim. de Bell. 9,4 gepriesenen Audiart wie auch bei Pons de Capd. Versteckname und hält irrtümlich die A. in 355,11 für eine männliche Person. Der einzige, der den Namen sicher für eine männliche Person gebraucht, ist Raimon de Miraval, der den Grafen von Toulouse so nennt. Bei Peire Vidal kommt der Name ausser in d. Torn. von 364,46 noch in 364,48 (in R) statt des Vierna und Audierna der and. Hss. vor.

ihrem Einfalle in Andalusien, welcher in das Frühjahr 1195 fällt, schon im Juli desselben Jahres die Niederlage bei Alarcos folgte (cf. Schirrmacher, Geschichte von Spanien IV 250 ff.). Die Ereignisse drängten sich auf eine so kurze Zeit zusammen, dass wohl niemand daran denken konnte, das ganze christliche Europa um Hilfe anzurufen; bei dem schnellen Heranrücken des feindlichen Heeres wäre ein solcher Appell von vornherein aussichtslos gewesen. Sicher bezieht sich Gavaudas Sirventes auf die Kämpfe der Jahre 1210—12. Nach der im Jahre 1210 erfolgten Landung des ungeheuren Maurenheeres erging auf König Alfons' Veranlassung vom Papste Innocenz III. ein Aufruf zur Hilfeleistung, der sich insbesondere an Frankreich richtete (cf. Schirrmacher IV 28, der übrigens Diezens falscher Datierung folgt), und allenthalben erscholl die Mahnung zum Kreuzzug. Dass Gavauda um diese Zeit seinen leidenschaftlichen Sirventes verfasste, geht aus mehreren Stellen des Gedichtes mit Evidenz hervor. Die Worte *manda·l reys de Maroc Qu' ab totz los reys de Crestias Se combatra* (MW. III 20) nehmen offenbar Bezug auf die Drohung, welche der Kalif En-Nâsir nach der bei Schirrm. IV 285 citierten Stelle der Annal. Toled. (I 396) aussprach: dixo que lidiarie con quantos adoraban cruz en todo el mundo. In der That hatte En-Nâsir ein alle christlichen Könige bedrohendes Schreiben erlassen (abgedr. bei Schirrm. IV 689) in dem es heisst: Haec dicimus vobis generaliter universis regibus christianis. Den siegesgewissen Uebermut, den der Maurenfürst nach arabischen Berichten (Makkari nach Gayangos, History of the Mohammedan Dynasties in Spain II 323) zeigte, hebt auch der Trobador besonders hervor, und seine Angaben über die Zusammensetzung des feindlichen Heeres stimmen mit denen der historischen Quellen mehrfach überein. In den Worten *Jerusalem pres Saladis et ancaras non es cobratz* liegt kein Grund, das Gedicht früher anzusetzen, da ja in der That um 1212 Jerusalem noch nicht wiedergewonnen

war; ebensowenig spricht gegen die Datierung die Bezeichnung des *reys engles* als *coms peitavis*. (Unannehmbar ist die Erklärung von Milá, Trov. en Esp. 128 Anm., der den Sirventes übrigens ebenso wie vor ihm Fauriel Hist. litt. des Troub. II 153 richtig bezieht.) Dass Gavauda in Alfons VIII. einen Gönner hatte, ist anzunehmen (cf. 174,8 Torn.). Der Beiname „der Alte", der ihm in einigen Handschr. beigelegt ist, geht wohl auf Vers 29 seines Planch zurück.

10,22. Aimeric von Pegulhan auf den Tod der Beatrix von Este.

Die Ansicht von Diez (Leb. u. W.[2] 357), dass die besungene Beatrix die erst 1269 verstorbene Gemahlin Karls von Anjou sei, ist an sich wegen des hohen Alters, in dem Aimeric um diese Zeit hätte stehen müssen, ganz unwahrscheinlich und wird durch den Umstand widerlegt, dass das Lied in der dem Jahre 1254 angehörenden Liederhandschr. D steht. Gröber, Rom. Stud. II 371 bezieht es daher mit Recht auf die Nichte Azzos VII. von Este, welche 1234 den König Andreas von Ungarn geheiratet hatte und nach dessen Tode 1235 wieder in die Heimat zurückgekehrt war. Der von Diez hervorgehobene Umstand, dass die verwitwete Königin von Aimeric als *comtessa* angeredet wird, fällt wohl nicht ins Gewicht; es lässt sich wohl denken, dass Beatrix, die doch wieder in der Heimat am gräflichen Hofe lebte, auch den ihr der Abstammung nach zukommenden Titel führte. Die Entstehung des Liedes fällt also zwischen 1236 und 1254 (Gröber setzt es mit Rücksicht auf Str. 5 *jovens es ab vos sebelhitz* noch vor 1245 an, doch kann *jovens* ja auch allgemeinere Bedeutung haben). Beatrix wurde in jugendlichem Alter Witwe, da ihr Vater Aldobrandino von Este 1215 im Alter von 25 Jahren starb (cf. Cavedoni, Memorie della R. Accademia di Modena II (1858) S. 288). Die Tochter Azzos VI., welche 1226 im Kloster starb, kann ebensowenig in Betracht kommen

wie die erst 1262 und zwar ebenfalls im Kloster verstorbene Tochter Azzos VII. (Cavedoni 285 u. 288).

282,7. Lanfranc Cigala auf den Tod von Berlenda. Appel, Ined. 182 nach IK.

Bis vor kurzem fehlte jeder Anhalt über die von Lanfranc beklagte Berlenda, bis Pio Rajna in d. Studj di filol. rom. V vier bisher unbekannte Lieder des Trobadors publizierte. In dem dritten dieser Gedichte (ib. 53) wird Zeile 22 Berlenda erwähnt, in einem durch die Verstümmelung des Verses leider dunklen Zusammenhang; die Stelle lautet *J n ai . . . . es e gran beutat Berlenda.* Die Tornada des Klageliedes, in der *Luresana* eine auch sonst vorkommende Nebenform für Lunigiana ist, deutet nach Italien, auf das Gebiet von Luni; und Zle. 29, auf welche wohl Nostradamus' Angabe (Berlenda gentilfemme de Provence) zurückgeht, ist nicht auf die Provence zu beziehen, sondern *proenza* ist allgemein als „Provinz" zu fassen. Da nun jenes neuentdeckte Gedicht Lanfrancs sich mit dem *marques Moruel* befasst und nach Rajna eine Berlenda urkundlich als Gemahlin des Moruello Malaspina bezeugt ist, so ist die Persönlichkeit der beklagten Dame klargestellt. Schwierigkeit bereitet aber die Datierung. Wenn Rajna das betreffende Lied nach Anspielungen in der ersten Strophe um 1273 ansetzt, so musste Berlendas Tod noch später fallen; Schultz (Briefe Raimbauts de Vaq. 130) macht mit Recht dagegen geltend, dass die durch das Lied gelieferten historischen Anspielungen einen sicheren Schluss auf die Zeit nicht gestatten, und dass der Trobador in dem hohen Alter, in dem er damals stehen musste, nicht wohl mehr von Damen gesungen haben kann. Uebrigens setzt die Identifizierung der Berlenda mit Moruellos Gemahlin voraus, dass in der von Rajna nach Gerini (Memorie stor. d'illustri scrittori della Lunigiana II 304) citierten und leider nicht mehr auffindbaren Urkunde vom Jahre 1281 Berlenda nicht mehr als lebend erwähnt wird. Die Bezeichnung des schon zum Jahre 1260 nachzuweisenden Moruello als *tan iove*

spricht, wie Schultz 131 bemerkt, gleichfalls dafür, das Lied früher anzusetzen. Die Datierung unseres Klageliedes ist sonach nicht sicher, dagegen ist bestimmt in der Berlenda Moruellos Gemahlin zu sehen; über die Möglichkeit ihrer Beziehungen zum Hause Cibo handelt Rajna in d. Anm. 15 u. 16.

101,12. Bonifaci Calvo auf den Tod einer hohen Dame. MW. III 4.

Ueber die Persönlichkeit der Dame, welche Nostradamus als Nichte des kastilischen Königs bezeichnet, bieten die Lieder des Trobadors keinen Aufschluss. Dass dieser einer hohen Frau huldigte, zeigt 101,61 u. 101,14. Entstanden ist das Gedicht wohl zwischen 1252 und der Mitte der sechziger Jahre, während Bonifaci sich am Hofe Alfons' X. aufhielt (cf. Schultz, Ztschr. VII 225, Diez, Leb. u. W.[2] 393).

Kein eigentlicher Planch ist 167,14, Gaucelm Faidit auf den Tod einer Gräfin Beatrix. De Lollis, Cod. A No. 228.

Die Entstehung dieses Liedes fällt in das Jahr 1201/2, wie sich aus der Beziehung auf die Rüstungen zum Kreuzzuge und auf den Markgrafen von Monferrat leicht ergiebt (cf. Rob. Meyer, Gaucelm Faidit 1876, S. 41/42). Ueber die Person der Beatrix aber, an deren Tod der Trobador anknüpft, sind wir im Unklaren. Die Deutung von Millot (I 373), welcher die Beatrix für die Gemahlin Karls von Anjou hält, ist schon von Diez, Leb. u. W.[2] 303 widerlegt: ebenso ist es ausgeschlossen, in der Beatrix mit der Hist. litt. XVII 493 die von Raimbaut de Vaqueiras besungene Gräfin von Monferrat zu sehen, da sie viel länger gelebt hat (cf. Schultz, Briefe Raimb.'s v. Vaq. S. 115). Die Feststellung der Persönlichkeit wird also wohl nicht möglich sein. Uebrigens deutet in dem Liede nichts auf nähere Beziehungen des Trobadors zu der Beatrix; die Art, wie er ihres Todes gedenkt (*nos es lo gentils cors falhitz*

D'una valen comtessa Beatritz) macht es nicht unwahrscheinlich, dass er vielleicht an das Hinscheiden einer ihm persönlich nicht gerade nahestehenden Dame angeknüpft hat, um den Trauerfall im Rahmen seiner religiösen Betrachtung geschickt zu verwerten.

461,2. Eine Frau auf den Tod ihres Geliebten. Stengel, Aelt. pr. Gramm. VII.

Das anonym und fragmentarisch überlieferte Gedicht bietet über Zeit und Personen keine Andeutungen.

b. Planchs auf den Tod eines Kunstgenossen und Freundes.

242,65. Guiraut von Bornelh auf den Tod von „Linhaure". De Lollis. Cod. A No. 50.

Dass Linhaure mit Raimbaut von Aurenga identisch ist. zeigt Kolsen (Guiraut von Bornelh, Berlin 1894 S. 44—50, zu dem Klagelied speciell cf. S. 50). 1173 entstanden, ist es der früheste unter den überlieferten Planchs.

124,4. Daude de Pradas auf den Tod von Uc Brunet. De Lollis, Cod. A No. 356.

Ueber das Leben Uc Brunets ist wenig Sicheres bekannt. Die prov. Biographie, welche eine Reihe von Fürsten aufzählt, an deren Höfen er verkehrt habe, gestattet nur die annähernde Bestimmung, dass er am Ende des 12. und Anfange des 13. Jahrhunderts gelebt habe. Nostradamus' von Gaujal (Études historiques sur le Rouergue III 440) wiederholte Angabe, dass Uc Brunet 1223 gestorben sei. entbehrt sicherer Grundlage. Ueber sein Liebesleben geben uns die Lieder keinen Aufschluss, absichtlich verschweigt er den Namen seiner Dame (cf. 450,4 Str. 7), die nach der Biogr. eine Galiana aus Orlhac, aus bürgerlichem Stande, gewesen sein soll. Zu der Angabe, dass er aus Gram über eine erlittene Abweisung in den Karthäuserorden eingetreten sei, bieten die Lieder nichts Entsprechendes. Daude schickt seinen Planch nach Salas (Torn. 1 *Vas Salas tenras ta via*

Tot plan, car lai trametia Chanssos e vers e sirventes Cel cui deu ben plaigner Rodes). Vielleicht ist darunter das Schloss Salles nördlich von Rodez zu verstehen, das nach Gaujal I 219 seit 1215 dem Grafen von Rodez gehörte. Daude de Pradas lebte als Canonicus von Magellone noch um 1225, wie aus einer von Stickney, Cardinal Virtues S. 6 citierten Urkunde in den Mém. de la Soc. archéologique de Montpellier 1869 S. 638 hervorgeht.

380,1. Pons Santolh de Tolosa auf den Tod Guillems de Montanhagol. Appel, Ined. 258.

Die Lebensverhältnisse Guillems de Montanhagol, der in dem Planch von seinem Schwager Pons Santolh beklagt wird, sind in manchem Punkte noch nicht aufgehellt. Das Regestrum Donationum regni Valentiae (in der Coleccion de Documentos inéditos de la Corona de Aragon XI 201 und 229) weist seinen Namen auf, und es ist hiernach anzunehmen, dass er an der Belagerung und Einnahme von Valencia durch Jacob I. 1238 beteiligt war (cf. Tourtoulon, Jacme le Conquérant I 388, II 459). Politisch hat er wohl eine nicht unbedeutende Rolle gespielt (cf. Balaguer, Hist. pol. y lit. de lo Trob. V 248, der angiebt, dass eine Handschr. in Arles ihn 1240 als Ratgeber Raimunds von Toulouse bezeichne). Sein Todesjahr lässt sich nicht genau bestimmen: soviel ist sicher, dass er 1258 noch gelebt hat, da sein Sirventes 225,12 durch die an den 1257 zum Kaiser gewählten Alfons gerichtete Mahnung auf dieses Jahr deutet. Cf. Diez, Leb. u. W.[2] 464—6.

82,15. Bertran Carbonel auf den Tod von P. G. (Peire Guillem). MW. III 156.

Der Trobador bezeichnet den Namen seines verstorbenen Freundes nur mit den Anfangsbuchstaben P. G.; der betreffende Vers, der durch Einführung des vollen Namens um eine Silbe zu lang wird, erhält das richtige Mass, wenn man *En* streicht oder *Peir* für *Peire* liest. Dass der von Bertran

Carbonel beklagte P. G. mit dem Peire Guillem identisch ist, den derselbe Trobador in 82,9 (Appel, Ined. 76), der Tenzone mit dem Herzen, als Schiedsrichter aufruft, ist wohl unzweifelhaft: denn dieselbe Eigenschaft, die er dort an dem Verstorbenen rühmt, seine Gewandheit im Beurteilen von Streitfragen (82,15 Str. 3), hebt er hier in der Tornada hervor (*en Peire Guillems detria Ben un conten*). Nun ist aber auch 82,18 (Appel, Ined. 80) an einen P. G. gerichtet, welcher aufs heftigste angegriffen und geschmäht wird, und es lässt sich nicht annehmen, dass Bertran verschiedene Personen mit der nämlichen Chiffre bezeichnet habe. Zudem scheint die Gleichheit von Strophenform und Reimen in Sirventes und Tenzone auf einen inneren Zusammenhang hinzudeuten. Aus dem Sirventes geht hervor, dass es sich um eine allgemein wohlbekannte Persönlichkeit handelt (Strophe 5) und zwar um einen Angehörigen von Marseille, der in den schärfsten Ausdrücken des Wortbruches beschuldigt wird. Dieselbe Person wird endlich auch in dem Schmähgedichte 82,5 (Appel, Ined. 67) gemeint sein (cf. ib. S. 352), das, inhaltlich dem erstgenannten Sirventes ganz nahestehend, den Angegriffenen als einen am Hofe des Vizgrafen bekannten Kleriker von Marseille bezeichnet. Wenn man bedenkt, dass Bertran in dem Planch P. G. als einen treuen Genossen voll trefflicher Eigenschaften preist, so erscheint es allerdings sehr befremdlich, dass er vorher denselben Mann in so bitterer Weise angegriffen haben soll; mindestens dürfte man eine Bezugnahme auf dieses sein früheres Verhalten erwarten, etwa eine Abbitte wie in dem Planch Guillems von Berguedan auf den vorher vielgeschmähten Pons de Mataplana (210.9). Trotz dieser Schwierigkeit ist aber ein Zweifel an der Identität kaum möglich. P. Meyer, Dern. Troub. S. 56 setzt Bertran Carbonel in die Jahre 1280—1300. Nun ist aber in 82,5 (Appel, Ined. 68) augenscheinlich von einem Vizgrafen von Marseille die Rede, worauf P. Meyer kein Gewicht zu legen scheint. Wer da-

mit gemeint ist, wird sich allerdings nicht entscheiden lassen. Die Vizgrafen führten ihren Titel auch dann noch weiter, als sie bereits alle Ansprüche auf die Herrschaft in Marseille (cf. S. 77 u. 79) verloren hatten, doch ist, so viel ich sehe, nach 1235 in den Urkunden nicht mehr von Vizgrafen von Marseille die Rede. Jedenfalls spricht die Erwähnung des *vescoms* dafür, den Trobador möglichst früh anzusetzen. Ein Bertran Carbonel erscheint in der Liste der Schenkungen bei der Aufteilung des 1238 von Jacob von Arragon eroberten Gebietes von Valencia (cf. Colleccion de docum. inéditos de la corona de Aragon XI 248 u. Tourtoulon, Jacme le Conq. II 459 Anm. 1).

c. Planchs auf den Tod des Gönners.

210, 9. Guillem de Berguedan auf den Tod von Pons de Mataplana. MW. III 306.

Der Markgraf Pons de Mataplana, den Guillem de Berguedan beklagt, ist derselbe, gegen den er in 210, 5, 9, 17 die heftigsten Schmähungen schleudert: auf diese bezieht sich die dem Toten in Vers 19 ff. geleistete Abbitte. Mit Bartsch, Jahrb. VI 243 ist in ihm der von Milá (Trob. en Esp. 316 Anm. 2) von 1172—79 urkundlich belegte Pons von Mataplana zu sehen, dessen Tod wegen der im Planch Vers 38 enthaltenen Beziehung auf den 1180 verstorbenen Ludwig VII. kurz nach diesem Jahre anzusetzen ist (cf. Jahrb. VI 253).

80, 26 und 80, 41. Bertran de Born auf den Tod des jungen Heinrich von England.

80, 26: Stimming, Bertr. de B.[1] S. 173, Thomas S. 24, Stimming[2] S. 70. 80, 41: Stimming[1] S. 212, Thomas S. 29, Stimming[2] S. 72.

Ueber beide 1183 gedichtete Lieder cf. Stimming[1] S. 37—40, Thomas S. XXVIII—XXIX, Clédat, Du Rôle hist. de B. de Born S. 52—54 (mit gelungener frz. Uebs. von 80,41).

155, 20. Folquet von Marseille auf den Tod des Vizgrafen Barral von Marseille. De Lollis Cod. A No. 186, Arch. 49, 73 (P), MG. 1330 (B). Krit. Ausg. S. 81ff.

Das Lied ist 1193 entstanden: genaueres über die Datierung und über Barral cf. S. 75 u. 76.

242, 56. Guiraut von Bornelh auf den Tod von Ademar von Limoges. De Lollis, Cod. A No. 37.

Der Vizgraf Ademar V. von Limoges, in dessen Gebiete Guirauts Heimat lag, starb im Jahre 1199; er war der Sohn Ademars IV. und der Margarethe von Turenne, welche nach ihres Gemahls Tode (1148) den Vizgrafen Eble III. von Ventadorn heiratete und, wie wohl mit Recht angenommen wird, von Bernart von Ventadorn verehrt wurde. Ademars Tochter ist die trobairitz Maria, die Gemahlin Ebles V. von Ventadorn, von der eine Tenzone mit Gui d'Uisel erhalten ist (Schultz, Prov. Dichterinnen 21). Ademar ist besonders durch seine Feindschaft mit Bertran de Born bekannt (cf. Stimming, Bertr. B.[1] S. 28 ff.).

10, 30 und 10, 48. Aimeric von Pegulhan auf den Tod des Markgrafen Azzo VI. von Este und des Grafen Bonifacio von Verona. 10, 30: Monaci, Test. antichi prov. 59.

Beide Planchs beziehen sich auf die im November des Jahres 1212 innerhalb weniger Tage verstorbenen Regenten von Verona, den Markgrafen Azzo VI. von Este und den Grafen Bonifacio di San Bonifacio: cf. Diez, Leb. u. W.[2] 350, Cavedoni, Mem. della R. Accademia di Modena II 271 ff.

10, 10. Aimeric von Pegulhan auf den Tod von Wilhelm Malaspina. MG. 1408 (B), Monaci, Testi antichi prov. 68.

Zu dem Markgrafen Wilhelm Malaspina, dessen Tod in das Jahr 1220 fällt (cf. Schultz, Briefe Raimbauts de Vaq. S. 123), trat Aimeric wohl nicht lange nach Azzos VI. Tode in Beziehung, als über das Haus Este unglückliche

Verhältnisse hereinbrachen (cf. Cavedoni 289, Diez, Leb. u. W.[2] 349, wo das Todesjahr falsch angegeben ist). Aimeric preist ihn mehrfach in seinen Liedern und rühmt seinen bereitwilligen Beitritt zum Kreuzzuge in 10, 11.

9, 1. Aimeric de Bellenoi auf den Tod von Nugno Sanchez. MW. III 85.

Der Tod Nugno Sanchez' fällt in das Jahr 1242; cf. Tourtoulon, Jacme le Conq. II 78/79.

401, 7. Raimon Gaucelm de Beziers auf den Tod von Guiraut de Lenha.

Der Planch ist nach Angabe der Handschrift im Jahre 1262 *per un borzes lo qual avia nom Guiraut de Lenha* gedichtet. Ueber die Schwierigkeit, die Bezeichnung *borzes* mit der Anrede *nobl'en Guiraut* in Vers 23 in Einklang zu bringen, verbreitet sich Azaïs, Troub. de Béziers S. 8/9. Ein Guiraut de Lignan, wahrscheinlich aus derselben Familie, erscheint in einer Urkunde von 1334 (Hist. de Lang. VIII 745), doch ist nicht ersichtlich, ob es ein Edelmann oder Bürger ist. Wahrscheinlich war der von Raimon Gaucelm beklagte Guiraut, Herr von Lignan (nahe bei Béziers) ein Ritter, der in Béziers die Rechte eines Bürgers besass.

319, 7. Paulet von Marseille auf den Tod Barrals von Baux. MW. III 152. Lévy, Rev. d. l. rom. 21, 278.

Ueber den 1268 verstorbenen Barral cf. S. 78/9.

461, 107. Anonymer Planch auf den Tod des Patriarchen von Aquileja, Gregor von Montelungo. Miscellanea Caix-Canello 231, Monaci, Testi antichi prov. 101.

Das Lied fällt in das Jahr 1269. Gregor von Montelungo spielte eine wichtige Rolle in den Kämpfen der päpstlichen Partei gegen Friedrich II, besonders bei der Belagerung von Parma (cf. Leo, Gesch. v. Italien II 323 und P. Meyer, Miscell.).

248, 65. Guiraut Riquier auf den Tod Amalrichs von Narbonne.

Guirauts Lied gilt ebenso wie das nächstfolgende, 266, 1 dem Vizgrafen Amalrich IV. von Narbonne († 1270), zu dem der Trobador schon zu Beginn seiner Laufbahn in Beziehung trat. Cf. Diez, Leb. u. W.[2] 419.

266, 1. Joan Esteve auf den Tod Amalrichs von Narbonne. MW. III 257.

Das Klagelied ist das einzige Gedicht von Joan Esteve, das sich mit Amalrich beschäftigt; über seine Beziehungen zu ihm ist sonst nichts bekannt.

405, 1. Raimon Menudet auf den Tod von Daude von Bossaguas.

Das Klagelied ist schwerlich zu datieren, da von dem Trobador ausser diesem einen Gedichte nichts überliefert ist und die Urkunden keine genaue Auskunft geben. Der Name Daude de Bossaguas erscheint 1194 (Hist. de Lang. VI 154), 1237 (VIII 1018), 1247 (VI 784 und VIII 1209), 1271 (VIII 1740, 1744,) 1282 (IX 81). Das Lied fällt in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

266, 10. Joan Esteve auf den Tod von Guillem de Lodeva. MW. III 258.

Joan Esteves Gönner spielte in dem Kriege zwischen Frankreich und Arragon eine Rolle. Er befehligte eine französische Flotte und geriet im Jahre 1285 in die Gefangenschaft des Königs von Arragon. Auf dieses Ereignis bezieht sich das im folgenden Jahre gedichtete Lied 266, 6, in welchem der Trobador den König Philipp den Schönen von Frankreich bittet, die Freilassung seines Gönners zu erwirken (cf. Azaïs, Troub. de Béziers S. 74/75); 266, 2, 3, 5, 7, 9, 11 sind letzterem ebenfalls gewidmet. Der Planch fällt in das Jahr 1289.

Nicht mehr zur eigentlichen Trobadorpoesie gehört der Planch von Raimon Cornet auf den Tod von Amanieu

de Lebret. Noulet u. Chabaneau, Deux Manuscr. prov. S. 95.

Der Planch ist 1324 gedichtet, cf. Noulet u. Ch. S. 157.

II. Planchs politischen Inhalts.

167, 22. Gaucelm Faidit auf den Tod von Richard Löwenherz. De Lollis, Cod. A No. 225, Rom. XXII 396 (W), MG. 1334(D). Nach sämtl. Hss. kritisch bearb. S. 88 ff.

Cf. Diez Leb. u. W.[2] 298, Rob. Meyer, Leben des Troub. Gaucelm Faidit, und unten die Anmerk. S. 95 (dass Gaucelm Faidit zu Richard in Beziehung stand, zeigt 167, 31 Str. 6 und 167, 43). Cf. Gauchat, Rom. XXII 372 über die nordfrz. Versionen und P. Meyer, Rom. XIX 15 über die Nachahmung der metrischen Form durch Alars de Caus.

205, 2. Augier auf den Tod des Vizgrafen Raimon Roger von Béziers. MW. III 180.

Sowohl über den Gegenstand als über den Verfasser des Liedes sind verschiedene Ansichten geäussert worden. Millot (H. litt. des Troub. I 341) und die Hist. litt. XIII 420 beziehen es auf die Ermordung des Vizgrafen Raimon Trencaval von Béziers, der nach Hist. de Lang. VI 27 am 15. Oktober 1167 von Bürgern der Stadt Béziers getötet wurde, und schreiben es dem Guillem Augier aus St. Donat zu, den sie infolge unrichtiger Beziehung einer Stelle in 37, 3 auf Friedrich Barbarossa in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts setzen. Azaïs (Troub. de Béziers 120/1), der den Irrtum über die Zeit des Augier übernimmt, sieht in dem Ermordeten den Vizgrafen Raimon Roger, welcher nach einem weit verbreiteten Glauben im Gefängnisse von den Anhängern Simons von Montfort ermordet worden sein soll: als Verfasser betrachtet er mit der Hschr. C einen Guillem de Béziers. Die nämliche Auffassung hatte schon vorher die Hist. litt. XVIII 550 geäussert, ohne die im

XIII. Bande ausgesprochene Ansicht direkt zu verneinen. Augier aus St. Donat gehört nun aber den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts an, da jene Stelle in 37, 3 sich auf Friedrich II. bezieht: und, wie Schultz Ztschr. IX 120 Anm. zeigt, ist er wohl sicher mit dem Guillem Augier, den Azaïs als Guillaume de Béziers einführt, identisch. Die Beziehung des Planch auf Raimon Trencaval und das Jahr 1167 ist an sich keineswegs ausgeschlossen, Azaïs' Einwand auf S. 121 les poésies des troubadours biterrois durent être détruites lors du sac de cette ville en 1209 zeigt, dass er von der Art, wie die Trobadorlieder überliefert sind, eine ganze falsche Vorstellung hat, und bedarf keiner Widerlegung. Mehrere Umstände sprechen aber dafür, den Planch in das Jahr 1209 zu setzen. Der Glaube, dass der nach heldenmütiger Verteidigung der Stadt Béziers im Albigenserkriege gefangengenommene Raimon Roger im Kerker umgebracht worden sei, war bei den Provenzalen populär. Der Biograph des Arnaut von Maruelh spricht von dem Vizgrafen *que·il frances auciron*, und der anonyme Autor des 2. Teiles der Croisade des Alb. sagt V. 3301 *l'onrat vescomte que an mort li crozat,* während Guillem de Tudela 862—3 diese Ansicht bekämpft (Cf. P. Meyer, Anm. II 46). Die Verfasser der Hist. de Lang. (VI 313) berichten, dass der Vizgraf eines natürlichen Todes gestorben sei, stellen es aber als wahrscheinlich hin, dass harte Behandlung sein Ende beschleunigt habe. und erwähnen den Verdacht der Ermordung. Man könnte den letzteren mit Rücksicht auf die Erbitterung der Besiegten für unbegründet halten, wenn nicht ein gewichtiges Zeugnis von gegnerischer Seite vorhanden wäre, die schon von der Hist. de Lang. erwähnte Bestätigung des Verdachtes durch den Papst Innocenz III. Zudem scheint aber auch Ton und Ausdrucksweise des Planch für die Beziehung auf Raimon Roger zu sprechen; die leidenschaftliche Erbitterung gegen die *cas renegatz de·l fals linhatge de Pilat* (Str. 3) weist deutlich

auf die Glaubensfeinde hin, und sicher hätte ein Sänger bei der Klage um Raimon Trencaval nicht von einer allgemeinen Trauer der Ritter, Damen und Bürger reden können, da dessen Ermordung auf einen Konflikt zwischen Adel und Bürgerschaft zurückging. Sonach wird der Planch auf Raimon Roger zu beziehen und 1209 anzusetzen sein; gegen die Verfasserschaft des Joglar Augier spricht nichts, zumal R „Augier" als Dichter angiebt und die Attribuierung „Guillem Augier de Beziers" in C bei einem sich mit dem Grafen von Béziers beschäftigenden Liede leicht erklärlich ist.

243,6. Guiraut von Calanson auf den Tod des Infanten Ferdinand von Kastilien. MW. III 29.

Der Infant starb im Jahre 1211 (cf. Schirrmacher, Gesch. v. Spanien IV 286); ihn rühmt auch Aimeric von Pegulhan in 10, 46. Guiraut von Calanson genoss die Gunst von Ferdinands Vater Alfons VIII. von Kastilien, den er in 243, 5 u. 8 erwähnt.

437,24. Sordel auf den Tod von Blacatz. Cod. H Studj di fil. rom. V 357; hrsg. nach sämtl. Handschr. ausser D^a bei P. Meyer, Recueil 93. Monaci, Test. ant. prov. 90.

Das Lied ist nach Str. 2 in die Zeit von Juni bis November 1237 zu setzen, wie Schultz, Ztschr. VII 209 zeigt. Die historischen Beziehungen sind ausführlich besprochen von Canello, Fiorita di Liriche prov. (Bologna 1881) S. 155—161, wo eine Uebers. des Gedichtes gegeben wird. Bei der Beantwortung der von den Danteerklärern alter und neuer Zeit oft aufgeworfenen Frage, wie sich das Purg. VI, 74 ff. und VII von Sordels Persönlichkeit entworfene Bild rechtfertigen lasse, ist wohl neben dem von Palazzi edierten Lehrgedichte besonders das Klagelied in Betracht zu ziehen, das in seinem männlich kraftvollen Tone trefflich zu Dantes Charakterisierung stimmt; die inhaltliche Uebereinstimmung

des Planch und der Dantestelle, die beide Angriffe auf mächtige Fürsten enthalten, mag zufällig sein, spricht aber zweifellos zu Gunsten jener Annahme. Cf. hierüber Monaci, Rivista di fil. Rom. I 198, Gaspary, Gesch. d. it. Litt. I 56 u. 458 Anm. 56.

76,12. Bertran d'Alamanon auf den Tod von Blacatz. MW. III 142, Cod. H Studj V 360. Nach sämtlichen Handschr. kritisch bearb. S. 96. Cf. die Anmerkungen S. 99/100.

330,14. Peire Bremon auf den Tod von Blacatz. Bearbeiteter Text p. 100. Cf. die Anmerkungen S. 103.

10,1. Aimeric von Pegulhan auf den Tod des Grafen von Provence.

Der Planch ist im Jahre 1245 entstanden. Unmittelbar nach dem Tode des Grafen Raimon Berengar liess sein Schwiegersohn Ludwig IX. die Provence für seine Gemahlin, die älteste Tochter des Grafen, in Besitz nehmen, obwohl die jüngste Tochter Beatrix testamentarisch zur Erbin eingesetzt und dem Grafen von Toulouse als Gattin bestimmt worden war. Schon im Januar 1246 wurde Beatrix mit Ludwigs Bruder Karl vermählt. Auf den Grafen von Toulouse bezieht sich der im Planch gegen die Provenzalen gerichtete Vorwurf *cel per cui pogratz esser estort, non trob' en vos leutat ne fianza* (Str. 5). Die Vermählung Raimons mit Beatrix wurde nämlich durch den Verrat der Räte am provenzalischen Hofe vereitelt, welche mit Frankreich in geheimer Verbindung standen; sie rieten dem Grafen, ohne bewaffnete Macht in die Provence zu kommen, und zogen die Verhandlungen mit ihm in die Länge, bis Karl mit einem Heere heranrückte (cf. Hist. de Lang. VI 776). Der Hass der Provenzalen gegen die Franzosen spricht sich auch in dem Sirventes des Bernart Sicart de Marvejol 67,1 aus, dessen erbitterte Aeusserung *aug la corteza gen que cridon „Sire“* an Aimerics Worte in der 2. Str. *de valen senhor tornen en sire* erinnert. Auf die Ereignisse des Jahres 1245 bezieht

sich wohl Guillem Montanhagols Sirventes 225,5, der den König von Arragon auffordert, im Verein mit dem Grafen von Toulouse gegen Frankreich aufzutreten.

461,234. Anonymer Planch auf den Tod von Manfred.

Der Planch, der in das Jahr 1266 fällt, lehnt sich in Form und Inhalt an Gaucelm Faidits Planch auf Richard 167,22 an (cf. S. 95). Manfred wird in den fälschlich Peire Vidal zugeschriebenen Liedern 364,26 u. 364,41 gepriesen; Paulet von Marseille nimmt sich seiner in 319,6 an (cf. Diez, L. u. W.[2]471).

74,16. Bertolomeu Zorgi auf den Tod Konradins und Friedrichs von Oesterreich. Hsg. v. Levy, Bert. Zorgi S. 81.

Ueber den in das Jahr 1268 fallenden Planch cf. Levy S. 9. Konradins Geschick erregte allenthalben die Teilnahme der Sänger. Paulet von Marseille gedenkt seiner rühmend in dem Sirventes 319,1, der die Gefangenschaft des gleichzeitig mit Konradin in Karls Gewalt geratenen Heinrich von Kastilien beklagt und dessen Bruder Alfons zur Rache auffordert (cf. S. 12). Auch deutsche Sänger beklagten sein Ende (cf. v. d. Hagen, Minnesinger IV 9). Bertolomeu Zorgi dichtete das Lied während seiner Gefangenschaft in Genua, die von 1263 bis 1270 währte; die Freigebigkeit Konradins, die er in Str. 3 preist, kann er also wohl nicht selbst erprobt haben. — Ein Irrtum ist es, wenn Gaspary, Gesch. d. it. Litt. I 55 von zwei Klageliedern Bertolomeu Zorgis auf Konradin und auf Ludwig den Heiligen spricht. Ein Planch auf Ludwig ist nicht vorhanden; seinen Tod erwähnt der Trobador nur beiläufig im Geleit des Sirventes 74,12, das gegen den König gerichtet ist und seinen Tod als Strafe für sein Verhalten (cf. Levy S. 11) hinstellt.

122,1. Da S. Pol auf den Tod Ludwigs des Heiligen.

In der Auffassung des Namens des Trobadors folge

ich Tobler (Gött. gel. Anz. 1872 S. 285), der ihn als Da Simon Pol erklärt. Der Tod des Königs, der im August 1270 starb, wird in mehreren Kreuzliedern betrauert. Austorc de Segret 41,1 (Appel Ined. 14) gedenkt seines Hinganges, und Raimon Gaucelm von Beziers widmet der Klage den Eingang seines Kreuzliedes 401,1 (MW. III 160); dagegen ist es nicht sicher, ob sich Olivier del Temple 312,1 und Austorc d'Orlac 40,1 auf das Jahr 1270 und Ludwigs Tod beziehen (cf. Schindler, die Kreuzzüge in der afrz. u. mhd. Lyrik, Progr. d. Annenschule z. Dresden 1889 S. 31 ff).

299,1. Matieu de Caerci auf den Tod König Jacobs von Arragon. Appel, Ined. 193.

Ueber den Tod Jacobs 1276 cf. Tourtoulon, Jacme le Conquérant II 511. Den Tod des Königs betrauerte auch Serveri von Gerona in einem noch unbekannten Planch der Hs. Sg. (cf. S. 38) und in 434,12, wo er sagt *Si·l reys Jacmes fos vius, enqueras chanz Fera subtils, mas er m'o tol afans.*

Aus späterer Zeit ist hier noch anzuschliessen die Anonyme Complancha auf den Tod Roberts von Neapel. Bartsch, Denkm. 50; Monaci, Testi ant. prov. Sp. 105 und Bartsch Chrest.[4] 363 (zum Teil).

Das eigenartige Gedicht ist nach der Annahme von Bartsch, der Denkm. VIII den Inhalt angiebt, wohl von einem Augenzeugen der letzten Stunden des Königs verfasst. Robert von Neapel starb am 16. Januar 1343, nahezu achtzig Jahre alt. Der Denkm. S. 52, Zl. 11 genannte junge König ist Roberts Neffe Andreas, der mit des Königs Enkelin Johanna vermählt war und schon zwei Jahre später ermordet wurde. Ueber den Grafen von Avellino cf. p. 80.

IX. Beilage über die Familie der Vizgrafen von Marseille und das Haus Baux in ihren Beziehungen zu den Trobadors.

Für die in nachfolgender Uebersicht gegebenen historischen und genealogischen Daten ist ausschliesslich das urkundliche Material benutzt worden, bes. Barthélemy, Inventaire analytique et chronologique des chartes de la maison de Baux und Guérard, Cartulaire de l'abbaye de S. Victor de Marseille (in d. Docum. inéd. relat. à l'hist. de France Ie Sér., Tome IX), um unabhängig von Geschichtsschreibern wie Ruffi, Hist. de Mars., Papon, Hist. de Prov. zu sicheren Resultaten zu gelangen.

a. Die Familie der Vizgrafen von Marseille.

1. Barral, Vizgraf von Marseille. Gönner von Peire Vidal (cf. Bartsch, Peire Vidal X ff., Leb. u. W.² 127 ff., Schopf, Beitr. z. Biogr. u. Chronol. der Lieder Peire Vidals, Diss. Breslau 1887); Peire bezeichnet ihn in seinen Liedern als Rainier und nennt ihn 364, 27 Torn., 364, 49 Str. 1 u. 364, 7 Str. 4 mit Namen. Ferner Gönner von Folquet von Marseille (cf. Diez, Leb. u. W.² 194 ff., Pratsch, Biographie Folquets v. Mars., Diss. Göttingen 1878, S. 42 ff.); Folquet widmet ihm den Planch 155, 20 und gedenkt seines Todes in 155, 7 und 155, 11. Raimbaut von Vaqueiras erwähnt ihn im Turnierliede 392, 14 (Appel, Ined. 270). Diez u. a. bringen Barral irrtümlich mit dem Hause Baux in Verbindung. Ueber sein Todesjahr gehen die historischen Berichte auseinander. 1192 geben an das Chron. Massil. bei Labbe, Nova Bibl. Msc. I 341, auf das sich Diez beruft, Ruffi, Hist. de Mars.² I 76 u. Papon, Hist. de Prov. II 531, während Aigrefeuille (Hist. de Montpellier, nouv. éd. p. Pijardière I 77) und Gariel (Series praesulum Magelonens., Ed. II, 243) den Tod Barrals nicht vor 1194 ansetzen. Letztere Angabe ist aber sicher falsch, da aus einer bei Papon II Preuves No. XXVIII abgedruckten Urkunde (bei Barth. No. 96) hervorgeht, dass Barral schon im Juni 1193 nicht mehr am Leben war. Da ihn eine Urkunde der Hist. de Lang. VIII 1847 noch im November 1192 als lebend erwähnt, so muss sein Tod in die Zeit zwischen November 1192 und Juni 1193 fallen. Seine Verheiratung mit der erst 1181 geborenen Maria von Montpellier kann also nicht erst 1194 stattgefunden haben, wie Aigrefeuille und Gariel angeben, und Schultz' Bedenken (Briefe Raimbauts S. 8) sind unbe-

a. Vizgrafen von Marseille.

Hugo Jaufre II.

- Hugo Jaufre III.
  - Rostang d'Agout
  - Raimon Jaufre
    - **Isnart d'Entrevenas**[6])
    - Reforsat
  - Azalais ⌣ **Raimon v. Baux** Vizgr. v. Marseille (cf. Tafel d. Baux.)
- Wilhelm
  - Mabile ⌣ Girart Ademar Vizgr. v. Marseille
    - **Eudiart**[7]) (cf. Tafel d. Baux).
- **Barral** † 1193[1]) ⌣ **Azalais** † 1201[2]) ⌣ Maria v. Montpellier
  - Barrale † 1234 ⌣ **Hugo v. Baux** † 1240[4]) Vizgr. v. Marseille (cf. Tafel d. Baux).
- Raimon Jaufre ⌣ Ixmille
  - **Jaufre Reforsat**[5])
  - Burgundio
    - Isnart d'Entrevenas 1291
- Roscellin † 1216[3])

b. Das Haus Baux.

Bertran I. v. Baux, Fürst v. Orange [1]) ⌣ Tiburge, Schwester Raimbauts v. Aurenga

- **Hugo von Baux** 1173—1240[2]) Vizgraf v. Marseille, ⌣ Barrale, Tochter Barrals v. Marseille
  - Gilbert
  - **Barral** † 1268[5])
    - **Bertran** 1244—1305[7]) Graf v. Avellino
      - Raimon I. 1305—21 Graf v. Avellino
        - **Hugo** 1321—1351[10]) Graf v. Avellino
    - Cécile ⌣ Amadeus IV. v. Savoyen.
- **Bertran I. von Berre** 1173—1193[3])
  - Raimon von Berre, 1193—1236[6]) Vizgraf v. Marseille ⌣ Azalais, Tochter v. Hugo Jaufre III., Vizgrafen v. Marseille
    - **Bertran** v. Meyragues[8]) und Berre † 1266 ⌣ **Eudiart**[9]) † 1257 (cf. Tafel d. Vizgrafen.)
    - Wilhelm v. Berre † 1266
      - Bertran II. v. Berre
- **Wilhelm IV.** v. Orange[4]) 1173—1218.

gründet. Der Grund der frühzeitigen Verheiratung Marias lag in der Abneigung ihrer Stiefmutter Agnes, der zweiten Gemahlin Wilhelms von Montpellier, die alles aufbot, um das Kind der Kaisertochter Eudoxia vom Hofe zu entfernen. Ueber die Gründe, weshalb Barral seine erste Gemahlin verstiess und Maria heiratete, verlautet nichts. Fälle von Vermählungen in sehr jugendlichem Alter waren nicht unerhört. Kaiser Heinrich V. erhielt die neunjährige Mathilde, die Tochter Heinrichs I. von England, zur Ehe, und die Gemahlin Heinrichs des Löwen, die Lena, die Bertran de Born besang, wurde im Alter von zwölf Jahren verheiratet.

2. Azalais. Ueber ihre Beziehungen zu Folquet von Marseille und zu Peire Vidal siehe die eben angeführten Spezialuntersuchungen, die aber noch manche Unklarheit übrig lassen. Bartsch, der in s. Asg. die Ansicht vertritt, dass unter der Vierna Peire Vidals Azalais zu verstehen sei, bemerkt Ztschr. III 410 ohne nähere Erklärung, dass mit dem Verstecknamen die Loba bezeichnet werde.

3. Roscellin. Ueber Roscellin, der in der erweiterten Biogr. des Pons de Capduelh genannt ist, cf. S. 54 ff., wo die Möglichkeit, dass seine Gattin mit der Audiart des Pons de Capduelh identisch sei, besprochen ist.

4. Hugo von Baux. Cf. S. 77.

5. Jaufre Reforsat. Er wird als Schiedsrichter angerufen in der Tenzone zwischen Blacatz und Guilhem de S. Gregori 233, 5 (*la tensos an A'n Reforsat;* die zweite Tornada zeigt, dass Jaufre Reforsat gemeint ist). Wahrscheinlich ist er es auch, dessen Urteil in dem Coblenwechsel zwischen Gui de Cavaillon und Bertran d' Avignon 83, 2 und in der Tenzone zwischen Guionet und Pomairol 366, 24 (Suchier, Denkm. I 338) eingeholt wird. Cf. Schultz, Ztschr. IX 127, der ihn richtig mit dem in a genannten Trobador Reforsat de Tres identifiziert. Schultz hält ihn mit dem bei Méry et Guindon, Hist. de la comm. de Mars. II 25 als Podestà von Marseille von 1223—4 genannten Reforsat für identisch; doch fällt nach Ruffi I 106 gerade in das Jahr 1223 der Beschluss der Gemeinde von Marseille, die Familie der Vizgrafen von den öffentlichen Aemtern auszuschliessen.

6. Isnart d'Entrevenas. Ob der Trobador Isnart d'Entrevenas, der Zeitgenosse von Blacatz, von dem 254, 1 u. 2 überliefert ist (cf. Hist. de Lang. X 360, Schultz,

Ztschr. X 594), der Familie der Vizgrafen angehört, ist zweifelhaft. An den Enkel des Vizgrafen Raimon Jaufre und Sohn Burgundios, Herrn von Trets und Olières, kann nicht gedacht werden, da er noch 1291 in einer Urkunde als Isnardus de Antravenis, dominus de Tretis et Oleriis erscheint (Docum. inéd. sur l'hist. polit. de Marseille, Bibl. de l'école des Chartes 1860, S. 526). Dagegen ist es nicht unmöglich, dass der andere Träger des Namens aus der Familie der Vizgrafen, der Enkel des Hugo Jaufre, (Herrn von Trets, von Toulon u. Aubagne nach Ruffi I 72,) der Trobador ist. Ruffi I 72 führt ihn als Isnard d'Entrevènes, seigneur de Toulon zum Jahre 1257 an. Uebrigens hat es noch mehr Personen dieses Namens gegeben; der bei Barth. No. 362 im Jahre 1251 auftretende I.d'E. hat mit jenen beiden nichts zu thun.

7. Eudiart cf. S. 80.

Cf. noch S. 63/64 über den *vescoms* bei Bertran Çarbonel.

b) Das Haus Baux.

1. Bertran von Baux, Fürst von Orange. Vielleicht von Guiraut von Bornelh in 242, 46 Torn. gemeint, wie Kolsen, Guir. v. Born. S. 49 Anm. 2 vermutet.

2. Hugo von Baux, Vizgraf von Marseille. Er tritt mit seinen Brüdern zum ersten Male 1173 in d. Urk. auf (Barth. No. 68). Durch seine Gattin Barrale hatte er Anrechte auf die Vizgrafschaft Marseille; dass er sich erst nach ihres Vaters Barral Tode mit ihr vermählte, geht aus der Urkunde bei Barth. No. 96 (gedr. bei Papon II Preuves No. XXVIII) hervor, nach welcher Hugo ursprünglich die spätere Gemahlin Raimons von Baux heiraten sollte. 1207 ist er Consul von Arles (Barth. No. 121). Gegen 1225 gerät er in Streit mit der Stadt Marseille, welche ihm mit Gewalt mehrere Besitzungen wegnimmt (Barth. No. 214). Er führt beim Kaiser Klage, der 1228 der Gemeinde von Marseille befiehlt, jenen wieder in seine Rechte einzusetzen. 1230 verkauft er seine Ansprüche auf die Vizgrafschaft gegen eine einmalige Summe und eine jährliche Pension (Barth. No. 233). Der Titel Vizgraf bleibt ihm aber (Barth. No. 255, Urk. v. J. 1234). Sein Tod fällt zwischen April 1239 und Juli 1240 (Barth. No. 278 und 286). Hugo hatte Beziehungen zu Peire Vidal. Nach dem Berichte der Biogr. liess er den Trobador nach seinem Abenteuer mit der Frau

des Ritters von Saint-Gili heilen (Bartsch, P. V. XVI), und ein Zusatz zu der Biogr., der sich in H und E findet (Bartsch P. V. 89), besagt, dass Peire nach seiner Rückkehr aus Italien, also wohl 1189, bei Hugo in Baux Aufnahme fand, und dass Barral ihn von dort nach Marseille abholte. Als Gönner Perdigos zeigt ihn das Geleit von 370, 3 und vielleicht auch 370, 5, Str. 4 (Diez, Leb. u. W.^{2} 440). Raimbaut von Aurenga erwähnt ihn wahrscheinlich in 389, 4 (gedruckt bei Klein, Mönch v. Mont. 95) zusammen mit Bertran von Baux. Sordel erwähnt ihn in 437, 21, und in der Tenzone zwischen Aimeric und Peire del Puei 8, 1 ruft ihn Peire als Schiedsrichter an.

3. Bertran von Baux, Herr von Berre. In den Urkunden zuerst 1173 erwähnt (Barth. No. 68), zuletzt 1193 (Barth. No. 93). Erwähnt von Raimbaut d'Aurenga in 389, 4 (gedr. bei Klein, Mönch v. Mont. S. 95), zusammen mit Hugo von Baux: nach Kolsen, Guir. v. Born. S. 49 Anm. 2 vielleicht von Guiraut von Bornelh gemeinsam mit seinem Vater in 242, 46 Torn. genannt.

4. Wilhelm von Baux, Fürst von Orange. Gönner und Freund Raimbauts von Vaqueiras (cf. Diez, Leb. u. W^2. 216 ff.), der ihn mit dem Verstecknamen *Engles* anredet und ihn ausserdem in dem Turnierliede 392, 14 (Appel, Ined. 269) nennt. Auch Perdigo genoss seine Gunst nach der Biogr. dieses Trobadors; 370, 5, Str. 4 bezieht sich auf Guilhem oder auf seinen Bruder Hugo. Raimon Vidal preist ihn in seiner Aufzählung der Gönner der Trobadors (Bartsch, Denkm. 166, 1). Tomier und Palazi erwähnen ihn in 442, 2 Str. 6, ebenso erscheint er wahrscheinlich in der Tenzone zwischen Faure und Falconet 149, 1 (Schultz, Ztschr. IX 125). Duran Sartre von Carpentras oder Peire Bremon greifen Wilhelm in 125, 1 als *mieg prince* an, ebenso bezeichnet ihn Gui de Cavaillon in 192, 4 (cf. Schultz, Ztschr. IX 125/6); auf letzteres Gedicht antwortet Wilhelm mit 209, 2, das an die Garsenda, die Gemahlin Alfons' von Arragon, gerichtet ist.

5. Barral von Baux. Barral wird zuerst 1217 urkundlich genannt (Barth. No. 185); 1234 verteilt sein Vater Hugo Besitzungen unter die beiden Brüder Gilbert und Barral (Barth. No. 257). Auf die Herrschaft in Marseille besass er keine Ansprüche, da diese von seinem Vater verkauft worden waren, und in den Urkunden tritt er nirgends

als Vizgraf auf; zwar nennt ihn die Hist. de Lang. VI 772 vicomte de Marseille, und ebenso Guichenon, Histoire généalog. de la maison de Savoie I 272, auf den die Hist. de Lang. sich beruft; in der Urkunde aber, auf welche sich die Stellen beziehen, ist Barral nur als nobilis vir Dominus Baucii bezeichnet. Dieser Umstand ist bei der Feststellung des *vescoms* im Coblenwechsel zwischen Peire Bremon und Gui de Cavaillon Cod. H No. 217 zu beachten (cf. Schultz, Archiv. 93, 138). An Barrals Hofe hielt sich Peire Bremon auf, wie aus dem Sirventesstreit zwischen diesem Trobador und Sordel hervorgeht (cf. 437, 34 Str. 2, 330, 6 Str. 2, 437, 20, Str. 6; darüber cf. Schultz, Archiv 93, 123 ff.). Duran Sartre de Paernas preist Barral im Gel. von 126, 1. Auch Sordel genoss seine Gunst; 1255 erhielt er nach Barth. No. 392 Geld von ihm (cf. Schultz, Ztschr. IX. 117, Anm. 3). Barral starb 1268 (Barth. No. 531 und 540) als Grossrichter von Neapel und Sizilien, wohin er mit Karl von Anjou gezogen war; Diez, Leb. u. W.[2] 474 und Levy, Rev. d. l. r. 21,262 geben fälschlich 1270 als Todesjahr an. Paulet von Marseille widmet ihm das Klagelied 319, 7.

6. Raimon von Baux, Herr von Berre. Er wird zuerst 1193 in der Urkunde Barth. No. 96 genannt und tritt 1201 selbständig auf (Barth. N. 102). Ueber ihn cf. S. 55 Anm. Die Anrechte auf die Vizgrafschaft Marseille, die er durch seine Vermählung mit Azalais hatte, verkauft er zum Teil schon 1213 (Barth. No. 157) und tritt sie endgültig 1225 ab (Barth. No. 217, 218). Doch behält er den Titel Vicomte nach Urkunden von 1233 und 1235 (Barth. No. 246 und 259). Er stirbt in der Zeit zwischen dem Juni 1235 und Juni 1236 (Barth. No. 259 und 263). Er wird in der Tenzone zwischen Aimeric und Peire del Puei 8, 1 erwähnt.

7. Bertran, Graf von Avellino. Gepriesen von Paulet von Marseille in der Torn. des Planch auf seinen Vater Barral 319, 7, ferner von Bertran Carbonel in der Torn. von 82, 2 (Appel, Ined. 62), wo nach P. Meyers Konjektur *comte d'Evelli* statt *comte de Nelieu* zu lesen ist. Bertran wird zum ersten Male 1244 erwähnt (Barth. No. 313), erscheint schon 1254 als Graf von Avellino, ebenso 1268 (Barth. No. 535), und stirbt um 1305 (1304 tritt er zum letzten Male in den Urk. auf, Barth. No. 871, und 1306 leistet sein Sohn Raimon als Graf von Avellino den Lehenseid, Barth. No. 889). Die Angabe von P. Meyer, Dern.

Troub. 58, der einen „Bertran III. de Baux, prince d' Orange et comte d' Avellino 1282—1335“ nennt, ist unrichtig und beruht auf einem Irrtum, der bei der mangelnden Quellenangabe nicht zu kontrollieren ist; der Zweig der Baux von Orange hat mit den Grafen von Avellino nichts zu thun. (Darnach ist Appel, Ined. 354 s. v. Velin zu berichtigen.)

8. Bertran, Herr von Meyragues und von Berre. 1213 wird ihm nach Barth. No. 159 die Eudiart, Tochter des Girart Ademar und Enkelin des Vizgrafen Wilhelm von Marseille, zur Gattin bestimmt; 1228 ist er mit ihr verheiratet. Gepriesen in 355, 11 (Appel, Ined. 246, cf. No. 9). Vielleicht ist er auch in der Tenzone zwischen Aimeric u. Peire del Puei 8, 1 Str. 6 gemeint.[1])

9. Eudiart. Gemahlin Bertrans und sicher identisch mit der *Eudiarc del Bauz*, welche in der Torn. von 355, 11 (Appel, Ined. 246) auftritt; *Eudiarc* (Hildegard) steht in der Hs. c, während die andere Hs. T *audiarc* (Aldigart) hat. Appel (Ined. 246 Anm.) sieht in ihr mit Unrecht die Audiart des Pons de Capduelh (cf. p. 52 ff.). Aus der Identität ergiebt sich, dass das Lied nicht Peire Raimon de Tolosa, sondern Peire Bremon angehört. Stimming Bertr. de Born² 32 sieht in *audiarc* eine männliche Person, wogegen der Wortlaut der (leider in beiden Hschr. verderbten) Stelle spricht: das *il* ist dem männlichen *el* gegenübergestellt, mit dem Eudiarts Gemahl Bertran gemeint ist.

10. Hugo II., Graf von Avellino. Erwähnt in der Complancha auf den Tod Roberts von Neapel (Bartsch Denkm. 54,2 und 56, 14). P. Meyer sieht in ihm fälschlich einen Raimon IV. von Baux, welcher 1340 zur Regierung gekommen sein soll. Es kann nur Hugo in Betracht kommen, dessen Vater Raimon I. 1321 starb (Barth. No. 1027 und 1030), er regierte bis 1351 (Barth. No. 1318). Dass er 1343 in dem Klageliede noch der „neue Graf“ genannt wird, erklärt sich wohl daraus, dass er zur Zeit von seines Vaters Tode noch ein Kind war (Barth. No. 1030, 1045).

---

[1]) Der in 82, 11 als Gönner Bertran Carbonels erscheinende Senhor de Berra lässt sich nicht genau feststellen, es kann sowohl Wilhelm von Berra oder sein Bruder wie auch Wilhelms Sohn in Betracht kommen. Der Herr von Berra ist wohl mit dem Grafen identisch, den Bertran Carbonel in 82, 15 um Geld bittet.

Urkundliche Belege fehlen bei:

Rambauda von Baux. Eine Rambauda von Baux wird von Bertran d'Alamanon in seinem Liede auf den Tod des Blacatz 76, 12 genannt; jedenfalls ist sie identisch mit der von Sordel in der Tenzone mit Bertran d' Alamanon 437, 11 als Schiedsrichterin angerufenen Rambauda (cf. Schultz, Ztschr. VII 209). Weiter tritt sie im Geleit bei Raimon de las Salas 409, 4 auf.

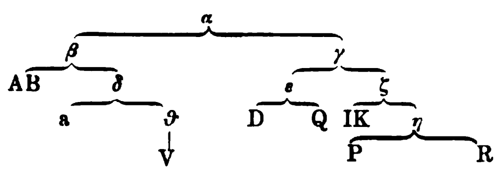
Hugueta und Milheta von Baux. Von dem Eintritte der beiden Schwestern ins Kloster handeln Pujols Lieder 386, 2 und 4, cf. Schultz, Ztschr. IX 116 und oben S. 12/13. In der Hs. M steht statt Milheta ein anderer Name (Blacassetz, hsg. v. Klein, S. 23 *bell uguetae natefanie vos*, was wohl Estephania heissen soll).

X. Texte.

155, 20. Planch Folquets von Marseille auf den Tod Barrals von Marseille.

Das Lied ist in 11 Handschriften ABDIKNPQRVa überliefert; zu den Druckangaben bei Bartsch sind hinzuzufügen Cod. A De Lollis, No. 186, Arch. 49,73 (P) und MG. 1330 (B). Bei der Herstellung des Textes sind sämtliche Handschriften mit Ausnahme von N benutzt.

Als mutmassliches Verhältnis der Handschriften hat sich folgendes ergeben:



Wenn man V zunächst ausser Betracht lässt, so ergeben sich zwei Hauptgruppen ABa und DIKPQR, deren Typen mit β und γ bezeichnet sind. Die Scheidung resultiert vor allem aus Vers 12, 14, 55 und 56. Innerhalb der Gruppe β ist B bis auf unwesentliche Abweichungen mit A identisch, während A sich durch mehrere Fehler absondert. Im Typus γ ergiebt sich eine Trennung in die Gruppen DQ (ε) und IKPR (ζ); sie folgt aus dem Umstande, dass in den zu ζ gehörigen Handschriften Strophe

4 fehlt (in K ist sie zwar enthalten, aber von später Hand eingeschaltet). Die Scheidung in ε und ζ wird durch spezielle gemeinsame Abweichungen von DQ, die sich sehr nahestehen, bestätigt (Vers 6, 37, 45). Dass die in K eingefügte 4. Strophe dem Typus ε angehört, ergiebt sich aus 37; spezielle Verwandtschaft mit D folgt aus 41. Unter den Handschriften der Gruppe ζ stehen IK einander ganz nahe; P und R weisen jede für sich eine Reihe von Fehlern auf. — Die bisher in der Klassifikation noch nicht mit berücksichtigte Handschrift V steht mit einer grossen Zahl von Abweichungen allein (5, 12, 13, 18, 21, 34, 42, 44, 46, 56, 68, 70; 3. Str. fehlt). Keiner der beiden Hauptgruppen kann sie mit Sicherheit zugewiesen werden, doch dürfte sie mit Rücksicht auf 14, 55 eher zu β gehören. Die Uebereinstimmung mit IK in 65 kann zufällig sein.

Orthographie nach A.

I.
Si cum cel qu'es tant greujatz
De mal que non sen dolor,
Non sen ira ni tristor:
De guisa·m sui oblidatz.
Car tant sobrepoia·l dans
Que mos cors no·l pot penssar,
Ni nuills hom tro a·l proar
Non pot saber cum s'es granz,
D'en Barral lo mieu bon seignor.
Per que s'er chant o ri o plor,
No m'o pretz plus cum fer' enans.

I. Ueberschrift in *P* le plor den baral seigners de Marsella le qual fez folket de Marselha. 1. greuanz *P*. 2. del *ABIKPQ*. nos sent *R*. qi no *Q*. mal e qe *D*. 3. ni s. *DR*. ne tr. *DQ*. 4. de tal g. *P*. guisa soi *R*. 5. que mais sobrelp. *V*. que t. *R*. ca tant *Q*. sobrepora *D*. 6. que nuills c. *V*. que nuls ·hom *a*. no p. *V*. nos p. *R*. mon cor *PQ*. non sap. p. *DQ*. 8. nulh *R*. ne n. *DQ*. oms *D*. 6 pensar bis 8 pot fehlt *IK*. com es *IKP*. nom p. *Q*. 9. baraill *V*. baral *P*. lo meu seign. *DP*. 10. seu ch. *V*. sai ch. *P*. sei ch. *IK*. sir ch. *D*. on ri pl. *V*. e ri *R*. riu *Q*. ouiu pl. *D*. 11. non pr. *V*. no me pr. *P*. que *IKPQRV*. fei en *IK*. quem f. *D*. quieu f. *a*.

II. Qu'ieu pens si sui enchantatz
O sui cazutz en error,
Quan no trop sa gran valor,
Qu'aissi nos tenia honratz.
Qu' eissamens cum l'azimans
Tira·l fer e·l fai levar,
Fazi' el mainz cors dreissar
Vas pretz forssatz e pesanz.
E qui pretz e gaug et honor
Sen, larguesa astre e ricor
Nos a tout, pauc vol nostre enans.

III. Ai quans n'a deseretatz,
Qu'eron tuich ric en s'amor,
E quant en moriro·l ior
Qu'el fo mortz e soterratz:
Qu'en un sol non vitz mortz tans!
Neis, qui l'auzia nomnar,
N'entendi' en achaptar,
Tant era sos pretz presans;

II. 12. Non sai sim soy *V.* qieu mi pes *P.* qiem pes qe s. *R.* si cum e. *ABa.* si sai *P.* 13. hom soy *V.* o si son colut *P.* e soi *D.* o sun echauç *Q.* on s. *a.* 14. car *V.* vei *ABVa.* 15. tem honr. *K.* 16. q'autressi com *V.* eissamen *PRa.* 17. tira fer *P.* e fai *a.* 18. fazia mos cors *V.* fai amainz c. *D.* 20. gaug e pr. *a.* gaug o pr. e *V.* honor] ricor *P.* doncs pr. e g. e honors *R.* en e cui pr. e g. ab onor *D.* 21. e largeze vostra valor *V.* sen] cenz *PDa.* larguesas creissen ricors *R.* 22. val *R.* nous atot *IK.* uostre *IKR.*

III. fehlt in *V.* 23. quant ni a *P.* las tans na *R.* a qu. *IK.* desertatz *I.* ha quant *Q.* 24. que tuit eron *P.* queram *a.* 25. o canz en moriror ior *P.* quant en] tans ne *R.* e quanz en murit lo iorn *a.* 26. moritz *P.* quel] e *R.* qi fo *Q.* sosteratz *ABa.* 27. sol] jorn *AB.* qe on iorn no vis *a.* mortz] menz *P.* tantz mortz *A.* 28. neus cels que lauzon nomar *P.* qe ney per auzir *R.* neus cels qeu lauzion n. *IK.* Neis cel qe lauzion n. *D.* neus cels qi laudion n. *Q.* 29. hi atendia a chaptar *ABa.* natendion en acaptar *P.* nentendion en ac. *DIK.* entendion ac. *Q.* eramatz ses acaptar *R.* 30. presans] presatz *P.* 31. qu'aissi] e

Qu'aissi saup so nom far aussor
De pauc gran e de gran maior,
Tro no·l poc enclaure garans. 33

IV. Ai seigner doutz e privatz,
Cum puosc dir vostra lauzor?
Qu'a lei de riu sorzedor,
Que creis on plus es puiatz,
Creis vostre laus en pensans,
E·i trob ades mais que far: 38
E sembla·l vostre donar,
Don vos creisia·l talans,
On mais venion queredor.
Mas Dieus cum a bon donador
·Vos donava ades mil aitans. 44

V. Et er quan foz plus poiatz,
Faillitz a guisa de flor,
Que quand hom la ve genssor,
Adoncs ilh chai plus viatz.
Mas Dieus nos mostra ab semblans
Que sol lui devem amar 50

ABa. far son nom *IKP.* far son pretz *R.* 32. maior] aussor *B.* de p. en gr. e de gran en m. *D.* malor *a.* e fehlt *R.* 33. pot *DP.* caranz *D.*

IV. fehlt in *IPR*, in *K* von später Hand eingeschaltet. 34. Bel seynen *V.* ai doutz s. *ABa.* 35. compiras dir *a.* 36. lei nin de s. *K.* calei uiu sordior *D.* ca leis de uiu s. *Q.* 37. que creis] quieis mais *DKQ.* puiatz] voiatz *a.* 38. vostres *DK.* 39. e trob *V.* far] dar *V.* mais fehlt *B.* 40. el semblan del *DK.* el semblal *Q.* e semblam *ABa.* 41. Dom tuit cressial lo t. *DK.* 42. on] com *V.* on] en *D.* 43. deus] mais *V.* 44. vos dauedes m. *V.* tans *Aa.*

V. 45. Eras can fos naut *V.* qan vos foz poiatz *ABa.* e car *DQ.* e qan no fo *R.* 46. ez cazutz en loc de flor *V.* falhic nos a fort de fl. *R.* falhi *IK.* faillit *P.* en guisa *a.* 47. oms *D.* 48. ladoncs defail *V.* ill faill adoncs *AB.* il adonc fail pl. vivatz *a.* adoncas falh *R.* adonca ch. *D.* 49. mas de vos mostra s. *ABa.* mas deus nos vol far s. *V.* nos mestrab s. *P.* 50. lui sol *a.* sol

E·l chaitiu segle azirar,
On pass'om cum vianans.
Qu'autre pretz torn' en desonor
E totz autre sens en folor
Mas d'aicel qui fai sos comans.

VI. Bel seigner Dieus, cui non platz
Mortz de negun pechador,
Anz per aucire la lor
Sofritz vos la vostra en patz,
Faitz lo lai viure ab los sans,
Pois sai no·l volguetz laisar!
E deignatz l'en vos preiar,
Verges, que preiatz per mans
Vostre fill per que lor socor,
Qu' esperans' an tuich li meillor
E·ls vostres cars precs merceians!

T. Seigner, meravilla es grans,
Car eu de vos puosc chantar,
Ar quan mieills degra plorar;
Pero tant plor en penssans.
Per que ben leu mant trobador

---

dieu d. *AB*. 51. el chaitiu mon desprezar *AB*. et est fals segle az. *V*. el caitiu s. desamar *a*. 52. on] don *V*. passom *AB*. ton v. *P*. on hom passa *a*. 53. autres *B*. tornem d. *Q*. 54. sen *DIKPRV*. tot *a*. sen teing en f. *AB*. cen follor *P*. e toz autres senz a f. *D*. 55. que *A*. de cels que fan *DIKPQR*. daqel qi fai *a*.

VI. 56. Seigner *D*. a cui *V*. ai seigner d. cui *ABa*. dieul cui *P*. nom pl. *Q*. 57. mort *DPQR*. anz] an *V*. 60. ab los sains] ab solaç *Q*. 61. fehlt *V*. sai] chai *DQ*. lauar *Q*. 62. e vos d. lenpreiar *V*. e deigna *IK*. e ui deingnes le uos pr. *P*. e lo vos *DR*. le vos *Q*. d. lon de pr. *a*. 63. verge *P*. vergens *a*. quen p. *V*. 64. vostre car t. *R*. qel soc. *PR*. quel les s. *ABV*. v. f. qe viva ab lor *IK*. 65. tuich fehlt *IKV*. 66. els] en *V*. els] el *P*. cars fehlt *R*. vostre *Q*. el vostre car *a*.

T. 67. granz fehlt *Q*. 68. eu com puesc de vos *V*. es car de vos *IKPR*. 69. ar quan] e cam *V*. er qe *R*. meill *D*. 70. tan] ben *V*. p. si plor es pessans *R*. pensaz *P*. 71. perqeil avinen tr.

Diran de vos mais de lauzor
Que ieu qu'en degra dir mil tans.

Uebersetzung.

I. So wie einer, der so sehr von Uebel beschwert ist, dass er Schmerz nicht fühlt, so fühle ich nicht Leid noch Kummer: derart bin ich betäubt. Denn so übergross ist der Verlust, dass mein Herz ihn nicht ermessen kann, und kein Mensch kann, ehe er es erprobt, begreifen, wie schwer er ist, der Verlust des Herrn Barral, meines guten Herrn. Drum, mag ich jetzt singen, lachen oder weinen, ich achte dessen nicht mehr, wie ich zuvor gethan hätte.

II. Denn ich weiss nicht, ob ich verzaubert oder in einem Wahne befangen bin, wenn ich seine hohe Trefflichkeit, die uns so sehr in Ehren hielt, nicht finde. Denn wie der Magnet das Eisen anzieht und es emporhebt, so half er vielen bedrängten und bekümmerten Herzen zu Ansehen empor. Und wer Tugend, Freude, Ehre, Einsicht, Freigebigkeit, Glück und Edelsinn uns geraubt hat, der will wenig unser Heil.

III. Ach, wie viele sind dadurch beraubt, die alle in seiner Liebe reich waren, und wie viele starben an dem Tage dahin, da er starb und ins Grab sank; nicht sah man in einem Einzigen so viele dahinscheiden! Selbst wer ihn nur nennen hörte, war dabei zu gewinnen bestrebt. Dermassen war sein Wert geschätzt. Denn so sehr verstand er es, seinen Namen von geringer Bedeutung zu immer grösserer Höhe zu erheben, bis kein Mass ihn mehr zu beschränken vermochte.

IV. Ach, holder, trauter Herr, wie kann ich Euer Lob singen? Denn wie eine Quelle, die immer mehr anwächst (d. h. deren Spiegel immer breiter wird), je höher das Wasser gestiegen ist, so wächst Euer Lob, wenn man es bedenkt, und immer mehr finde ich dabei zu thun: und es gleicht Eurem Spenden, wozu ihr immer mehr Lust bezeigtet, je mehr Bittende kamen. Aber Gott gab Euch, als einem gütigen Geber, immer tausend Mal soviel.

AB. leu] seu *P*. trobadors *P*. perque beill auinen *D*. l. mout bon tr. *V*. 72. de] vas *AB*. qeu d. *V*. qem eu qen d. *D*. qeu qen *Q* mil] nuls *D*. aitanz *V*.

V. Und nun, als ihr zur höchsten Höhe emporgestiegen waret, sankt ihr dahin wie eine Blume, die dann, wenn man sie in grösster Schönheit sieht, am ehesten verwelkt. Doch Gott zeigt uns mit Beispielen, dass wir ihn allein lieben und die elende Welt hassen müssen, durch die man wie ein Wanderer hindurchgeht. Denn anderer Vorzug wandelt sich in Schmach und jede andere Weisheit in Thorheit ausser der dessen, welcher seine Gebote hält.

VI. Lieber Herr Gott, der Du keines Sünders Tod willst, sondern den Deinen ruhig erlittest, um den ihren (den der Sünder) zu töten, lass ihn (Barral) dort mit den Heiligen leben, da Du ihn hier nicht lassen wolltest! Und Du, Jungfrau, die Du Deinen Sohn für viele bittest, weswegen er ihnen beisteht, — bitte ihn hierum! Denn alle Guten bauen auf Deine teueren, Gnade erwirkenden Fürbitten.

T. Herr, ein grosses Wunder ist es, dass ich von Euch singen kann, jetzt wo ich eher weinen sollte; doch ich weine ja so sehr im Inneren. Drum werden gar leicht viele Sänger mehr Euer Lob singen als ich, der ich es tausendfach singen sollte.

Anmerkungen.

I. Der Trobador meint, dass das Uebermass des Schmerzes sich in dumpfer Gleichgültigkeit äussere. Das oblidar in Vers 4 steht hier in derselben Verwendung wie in der von Littré citierten Stelle aus Ger. de Nevers: Tout oblié devint, sa maladie lui osta la memoire.

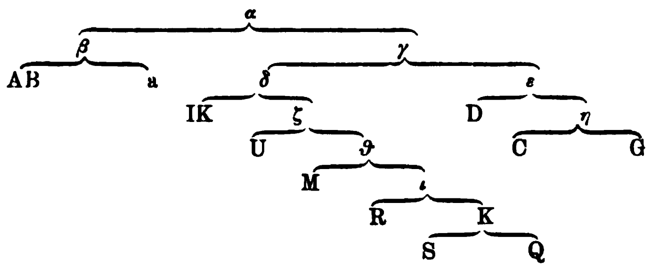
27. Aehnlich Aim. de Bell. Gr 9,1: Celh son mort que·us solion amar, Que·us an perdut, senher, ses recobrar, und im Klagel. von Cino da Pistoja auf Heinrich: quei son morti, i quai vivon ancora, Che avean tutta lor fede in lui fermata.

27. Das Bild bietet der Erklärung ziemliche Schwierigkeit. Die in der Uebers. ausgedrückte Auffassung ist die von Herrn Prof. Tobler, nach der an ein sich von unten füllendes Quellbecken zu denken ist. Könnte nicht vielleicht auch eine Inkorrektheit des Ausdrucks vorliegen, indem der Dichter habe sagen wollen „das Quellwasser wächst (d. h. der Zufluss hört nicht auf) auch dann, wenn der höchste Stand erreicht ist“?

167,22. Gaucelm Faidits Planch auf Richard Löwenherz.

Das Lied ist in 16 Handschriften ABCDGIKMQRSUW(X) a(δ) überliefert, die sämtlich bei der Herstellung des Textes benutzt sind. Gedruckt ist es ausser an den im Gr. angegebenen Stellen nach A bei De Lollis, Cod. A No. 225, nach B MG. 1334, nach W Rom. XXII 396.

Die Betrachtung der Varianten ergiebt folgende mutmassliche Gruppierung der Handschriften:



Abzusehen ist hierbei von der sehr unvollständigen Ueberlieferung in W und den beiden fragmentarischen französischen Versionen X und δ.

Von den übrigen Handschriften sondern sich zunächst als Typus β die Hschr. AB und a ab nach Vers 12, 20, 28, 39. Die von den anderen Handschriften gebildete Gruppe γ teilt sich nach Vers 29 in die Typen δ und ε. Von den drei Handschriften, welche zu ε gehören, stellen sich CG durch eine Menge spezieller Abweichungen und Fehler nahe zusammen (1, 11, 20, 21, 32, 38, 41, 45, 47, 52). In Typus δ sondern sich die nahezu identischen Handschr. IK durch Speziallesarten (in Vers 2, 3, 4, 42, 44, 45) ab; ihnen steht die von den Handschr. UMRSQ gebildete Unterabteilung ζ gegenüber, die ebenfalls besondere fehlerhafte Abweichungen aufweist (8, 48). Hier ergiebt sich wieder eine nähere Verwandtschaft von MRSQ (Typus ϑ) aus Vers 39. Ein gemeinsamer Typus γ für RSQ endlich wird durch die fehlerhafte Lesart in 45 charakterisiert, während sich Q und S noch besonders durch gemeinsame Fehler in 38 und 44 als ganz nahe verwandt erweisen.

Diese Anordnuug der Handschriften lässt die Zusammengehörigkeit nach der verschiedenen Reihenfolge der Strophen

bez. dem Fehlen einzelner Strophen unberücksichtigt, da es sich ergiebt, dass die Textgestaltung von der Entlehnung der Strophenfolge unabhängig ist: Q entnimmt die Anordnung der Strophen einer Handschr. des Typus *s*, während es in Bezug auf den Text nichts mit dieser Gruppe gemein hat.

Orthographie nach A.

I. Fortz chausa es que tot lo maior dan
E·l maior dol, las, qu'ieu anc mais ages,
E so don dei totztemps plaigner ploran,
M'aven a dir en chantan e retraire:
Car cel qu'era de valor caps e paire,
Lo rics valens Richartz, reis de·ls Engles,
Es mortz. Ai Deus, cals perd'e cals dans es,
Cant estrains motz cant salvatges a dir!
Ben a dur cor totz hom qu'o pot sofrir.

I. 1. Fort cauz aujatz *C.* fortz fehlt *W.* que fehlt *R.* es fehlt *IK.* fort c. es e *U.* es e tut *Q.* fort chausa oiaz e t. *G.* greu chose *X.* maier *ABQRWXaδ.* 2. maier *ABDQRUδ.* graignor *WX.* e m. *D.* las fehlt *MR.* mais jorn ages *M.* qeu lais qeu anc *IK.* anc mais fehlt *W.* 3. e so d. ieu soven plang en pl. *C.* e so dira eu sove plaig en pl. *G.* deu chascus plaing plainger pl. *IK.* dei suvent p. *Q.* toz jor ploran *W.* toz jorz *δ.* et tot quan c'on devroit plaindre en plorant *X.* 4. a fehlt *IK.* mest bel a dir en chan — e r. *W.* en chantar *S.* covent oir *X.* 5. car] que *Cδ* qaicel *U.* valors *G.* cil qui es des valenz — paire *W.* quan cil q'estoit *X.* qui est *δ.* 6. lo ric valen richart rei *GQ.* lo rey richart valen rey *R.* valenz reis rich. *IK.* lo ric valen richart reis *a.* le reis ricartz valenz reis *M.* li reis v. rizard *S.* lo reis valens r. *DW.* 7. cal p. e cal d. *GR.* cal p. *M.* perdra *Q.* dans fehlt *a.* he las qual dol e q. perdens *W.* que dams es *δ.* qals dous e qals perte *X.* 8. cant estrang mot q. salvatge auzir *C.* tan estranh mot e tan greu per auzir *MR.* con estraing moz et qan greu per audir *S.* qan salvages auzir *D.* estrang *I.* con estraig mot et salvag a auzir *W.* tan estraing mortz e tan greu per audir *U.* Con e. m. s. a oir *X.* et cum dur mot cum sauvage avenir *δ.* quant estrang moç e q. greus per audir *Q.* con estraig mot com Rest d. Str. fehlt *G.* 9. quil pot *CU.* ben a fehlt *R.* homs con potz *R.* cor qi tot so p. *M.* con a dur c. tals h. *W.* molt a d. c. nus hom qel p. *X.* qui p. *δ.*

II. Mortz es lo reis, e son passat mil an
C'anc tant pros hom non fo ni no·l vi res,
Ni ja non er mais hom de·l sieu semblan,
Tant¦ larcs tant pros tant arditz tals donaire;
Qu' Alixandres lo reis qui venquet Daire,
Non cre que tant dones ni tant meses
Ni anc Karles ni Artus lo valgues:
C'a tot lo mon si fetz, qui·n vol ver dir,
A·ls us doptar et a·ls autres grazir.

III. Ai seigner reis valens, e que faran
Ueimais armas ni fort tornei espes
Ni richas cortz ni beill don aut ni gran,
Pois vos no·i etz, qu'en eratz capdellaire?

II. In *M.* als *VI* (bricht mit 12 ja non er ab). 9. passatz *R.* rei *GU.* mils *U.* 10. quanc si grans dols *C.* qanc si granz dol no f. ni no v. *G.* hom fehlt *R.* ueiretz *R.* qaitan pr. *U.* oms *D.* c. tant pro hom *Q.* prodom *a.* tals preudom n. f. ne non ier mes *W.* ne fu nel vi *ɗ.* non morut hom don tals perte vienguez *X.* 12. ni mais non er nuls hom *IK.* ni anc mais hom no fo *ABa.* ia mais nus hom non er de son s. *W.* ni ges nul hom non es *U.* ni mais non er nulls oms *D.* ni jamais nus non ert de s. *X.* ne iamais non er del *Q.* ne iamais nert de son s. *ɗ.* ne iamais hom non er *S.* 13. adreitz *ABIKa.* tan rics tan ardit tal d. *C.* larc *QR.* tan ardit tan d. *QR.* tal d. *G.* 14. aleissandre lo rey *GR.* que fehlt *RW.* li rei *Q.* venquet] conquist *X.* 15 cre] cug *QRSUɗ.* qanc t. *GIK.* non dona tan onques autant ne mais *X.* qu'onc tant vausist ni *ɗ.* 16. Carles maines tant v. *R.* lo] tant *CQS.* lo] plus *ABa.* ni anc Karle ni A. tan v. *G.* non fist charlous ni artus tan non mes *W.* 17. Ca totz los jorns sieus fes ver d. *R.* qui vol *DGU.* qi volc *Q.* si fe *a.* un fez *S.* a fet qui viaut veir dir *Wɗ.* par tot lo m. s. f. qui veir vol dir *X.* lo mons *G.* doptar] armar *ɗ.* alun d. e alautre *D.* als autre *GQ.* als un *G.*

III. In *CDGMQX* als *IV*, in *R* als *III*, fehlt in *ɗ.* 19. seigners *IK.* ferem *W.* ges f. *SU.* ai v. r. s. *ABa.* ai s. rei v. *RG.* valen *Q.* e s. reys v. *M.* 20. fort] gran *CG.* ueimais] richas *ABa.* beles *X.* ni as armes nas granz torneis *W.* fortor ni espers *R.* torneis *U.* 21. belh donar n. *CG.* aut e gr. *DMSU.* bels dos aut e g. *R.* bel don alt e *Q.* et hautes cors et rich don bel et gr. *X.* 22. non etz *CG.* cap e paire *U.* qen era *G.* caps del ire *S.* iratz *ABa.* quant vos n'i es q'estiez ch. *X.* 23. li] tan

Ni que faran li livrat a mal traire, 23
Cill que s'eron en vostre servir mes,
Qu'atendion que·l guizerdos vengues?
Ni que faran cill que·s degron aucir,
Qu'aviatz faitz en gran ricor venir? 27

IV. Longa ira e avol vid' auran
E totz temps dol, qu'enaissi lor es pres.
E Sarrazin, Turc, paian e Persan,
Que·us doptavon mais c'ome nat de maire,
Creisseran tant en orguoill lor afaire, 32
Que plus tart n'er lo sepulcres conques.
Mas Dieus o vol, que, s'el non o volgues
E vos, seigner, visquessetz, ses faillir
De Suria los avengr' a fugir. 36

ABa. n. qes f. *DQRSU*. 24. que eron al *DIKR*. quieron *QSU*. el v. seruisi m. *U*. el *DQ*. qui sesteient *X*. cels *G*. 25. guizardon *CGQ*. ni qatend. *R*. qe atendean qel qi endon v. *U*. guazardols *R*. que g. *X*. 26. sels *CGS*. qes f. *QSU*. ques fehlt *Q*. qui devrient auc. *X*. 27. qen mans faitz *R*. qauriaz *U*. f. a gr. *X*. faich en r. *Q*. en granz ricors *G*. faich *S*. In W. folgt nach 20 ne qui porra lous bens rendre iamaiz non crei qu altres gensor pas ni graaire, sodann 50—54, womit der Text abbricht.

IV. In *CDGQX* als V, fehlt in *W𝔰*. 28. avol vida] gran pena *ABa*. ira fehlt *R*. avol vida e piez de mort *M*. e fehlt *C*. Longue a ennoi e male vide avant *X*. 29. car aysi *IKMQRSU*. tot t. *IK*. dol] mals *U*. lor nes *D*. e sovent dol quar aiqo lor *X*. 30. sarrazis turcs paias e *R*. qal saracin turcs *U*. e tuit payan sarr. *C*. el s. *Q*. e turc paian s. e persan *G*. 31 queus fehlt *R*. vos dopt. *CD*. que hom *CG*. com canc nasques d. m. *U*. deu dutavent m. home na d. m. *X*. 32. creisseram *A*. tan derg. tot l. *IKQRS*. ar es doblatz lerguelhs e l. a. *C*. qa doblat es org. *G*. ab erg. *M*. lor org. e lor af. *U*. tan dorg. toz *D*. vestiront mult en org. *X*. tan lur erg. l. a. *a*. 33. qel sep. ner trop plus tart c. *AB*. qel s. ner ben plus tart. *a*. qe pus greu ner lo sepulcre *R𝔰*. qe plus grieu *MQ*. e mais ert tart lo s. *X*. tarz *D*. sepulcre *G*. 34. e d. vol o quar sieu *C*. pois d. el o v. que sel no lo v. *IK*. vol] volc *U*. sel] si *U*. que dex non vol et se il lo v. *X*. mas] qer *D*. qe d. lo v. qar sel no lo *G*. car d. lo v. car si nol o v. *QS*. 35. faillir] mentir *RM*. seigners visques s. *IK*. 36. los tragra *R*. les navengra *DS*. los ne vengra f. *Q*. ses convenguez de Surie foir *X*. lo av. *a*.

V. Oimais non ai esperanssa que·i an
Reis ni princes que cobrar lo saubes.
Pero tuich cill qu'en vostre luec seran,
Devon gardar, cum fotz de pretz amaire,
E cal foron vostre doi valen fraire,
Lo ioves reis e·l cortes coms Jaufres.
E cel qu'en luoc remanra de vos tres,
Deu ben aver aut cor e ferm cossir
De far bos faitz e de socors chausir.

VI. Meravill me de·l fals segle truan
Co·i pot estar savis hom ni cortes,
Puois re no·i val beill dich ni faich prezan.
E doncs per que s'esfors' om pauc ni gaire?
Qu'eras nos a mostrat mortz que pot faire,

V. In *CDGQ* als *VI*, fehlt in *QWXδ*. 37. hueimay *R*. iamais *CDIKQU*. quiam *U*. esp. lai an *D*. qe an *G*. no ia *AB*. noi ai *a*. qellan *S*. 38. ducs ni princeps *C*. duc ni p. *G*. coms ni pr. *IK*. rei nimpeire *U*. la s. *QS*. saubes] pogues *C*. 39 e sels (cel *M*.) senher qel v. l. tenran *MR*. e cil seigner qel v. l. tenran *QS*. per ascel *D*. en luoc de vos *ABa*. per so t. s. qel v. l. *CG*. per so *IKU*. 40. degran saber *CG*. deuran g. qon fortz d. *M*. gardar] saber *IK*. devom *U*. 41. ni c. forol d. fraire *R*. dui vostre val. *CG*. ni cal *IKMQUS*. ni tal *D*. 42. lui mes r. *R*. lo reis enrics bos comtes i. *AB*. bon comte *a*. le reis henrics *M*. lo reis ioves nil c. *IK*. lo ioveu reis *U*. lo iove rei *GQ*. li iousner r. *S*. 43. e qui *GIKMQSU*. qen fehlt *D*. cels *a*. de totz tres *AB*. 43 fehlt in *C*. 44. aut] ferm bon cor ab *IK*. ferm c. e fin c. *QS*. aut] fin *CM*. aut] fis *G*. 45. de totz bos aibs e si meteis iauzir *QRS*. de far rics faiz e de son cor iauzir *D*. de totz bos aips enansar e graudar *CG*. de commensar totz bos faitz e fenir *IK*. de totz bos fachz començar e fenir *M*. de totz bon faiz comenzar e fenir *U*.

VI. In *RM* als *II*, in *CDGQ* als *III*, in *X* als *III*, fehlt in *USδ*. 46. del] qel *CMG*. del] qal *D*. molt me merveil qen cest s. *X*. 47. pot] auza *CG*. coi] com *DQ*. comi *a*. non pot esser larges h. *X*. 48. res *RM*. bels dos ni fatz prezatz *R*. ditz ni faitz *C*. noi valon *IK*. bels diz ab fait *D*. diç ne faiz *G*. bel don ni fatz *MQ*. nol val *Q*. et kan non valt bons diz ni faiz pervanz *X*. 49. pauc ni gaire fehlt *R*. en donc *DQ*. adunc *G*. adon *X*. sefforcent *X*. sesforcon *QX*. 50. mort *R*. qera *CQa*. nos fehlt *IK*. qaoras ha *D*. tot a mostre mors lo pis que *X*. de so

Qu'a un sol colp a·l meillor de·l mon pres,
Tota l'onor totz los gaugz totz los bes.
E pos vezem que res no·i pot gandir,
Ben deuriam meins doptar a morir.

T. Ai seigner Dieus, vos qu'etz vers perdonaire,
Vera vida, vers hom, vera merces,
Perdonatz li, que ops e cocha l'es,
E no gardetz, seigner, a·l sieu faillir,
E membre vos cum vos anet servir!

Uebersetzung.

I. Schwer ist es, dass ich den allergrössten Verlust und den grössten Schmerz, den ich sonst hatte, und das, worüber ich allezeit weinend klagen muss, im Liede künden und darstellen soll: denn derjenige, welcher der Tüchtigkeit Haupt und Vater war, der edle, wackere Richard, der König der Engländer, ist tot. Ach Gott, welcher Verlust und welcher Schade ist es, ein wie befremdliches, wie grausames Wort, wenn man

---

remaiz moustra dex que pot faire *W*. 51. qen sol. c. a miels dei mon pres *R*. qua un c. a tot lo *CGW*. mielhs *CQ*. car un *IK*. lo mieilh *DGM*. tot lo meillz *IK*. sol un *D*. ka un cop a tot lo pris del *X*. 52. tot lo pretz tot lo *C*. tot lo gaug *M*. totas honors e totz gaugz (gaug I) e totz bes *IK*. totz los sens *AB*. tot lo sen tot lo jois *X*. totas lonors *DQ*. tot lo sen tot lo bes *a*. tota lamor toz lo prez toz lo bes *G*. tot lou ben tot lou mes *W*. 53. els mals vezen qe re *R*. ueimais vezem *M*. res noi] nuillz no *IK*. noi] non *DG*. ren *Ga*. e cant on veit qe rens non p. *X*. ve hom *ABa*. que hom *A*. e qan·eu vei qe non li pot guenchir *W*. 54. sen deit on ben meins *X*. a] de a. deuri hom *IKD*. deurion *Q*. deuriā *G*. deuriō *R*.

T. Fehlt in *CIKMRQWXaδ*. 55. dieus qes verais *U*. qes rics capdelaire *D*. ai s. reis qes verais cabdelaire *G*. bel s. reis cel deus qes perd. *S*. 56. vers dieus vers hom vera vida merces *AB*. hom] deus *D*. verais h. verais d. verais m. *S*. v. v. v. lur e merces *G*. 57. Perdonarliai si cum ops li es *U*. vos faça cel perdon cuiços es *G*. perdona *AB*. vos fassa tal perdon com ops vos es *S*. 58. faillir] afaire *ABa*. et oblides lo forfaig el f. *U*. si qel peçad se oblide el f. *G*. si qel tost auos perdon el f. *S*. 59. vos la o vos volg servir *U*. e m. aiço enqer posseç causir *G*. e membre li com lo sauiez servir *S*.

es ausspricht. Wohl hat ein hartes Herz jeder, der dies ertragen kann.

II. Tot ist der König, und seit tausend Jahren gab es nie einen so trefflichen Mann noch sah jemand einen solchen, und nimmer wird es einen seinesgleichen geben, so freigebig, so trefflich, so kühn, so zum Spenden geneigt; denn ich glaube nicht, dass König Alexander, der den Darius besiegte, etwa so reiche Geschenke und so grossen Aufwand machte, noch dass Karl oder Artus ihm an Wert gleichkamen. Denn bei aller Welt erwarb er sich, wenn man die Wahrheit sagen will, teils Furcht, teils Liebe.

III. Ach Herr, edler König, wie wird es nunmehr um Waffenspiel und gewaltige, dichtgedrängte Turniere, prächtige Hoffeste und schöne, hohe und grosse Spenden stehen, nun Ihr nicht da seid, der Ihr das Haupt davon waret? Und was sollen nun dem Elende preisgegeben diejenigen beginnen, die sich in Euren Dienst gestellt hatten und der Belohnung harrten? und was sollen die beginnen, die Ihr zu grossem Reichtum hattet gelangen lassen, sie, die sich das Leben nehmen sollten?

IV. Langer Kummer und elendes Leben wird ihnen beschieden sein, und allezeit Trauer, dass es ihnen so ergangen ist. Und Sarazenen, Türken, Heiden und Perser, die Euch mehr als jeden andern fürchteten, werden voll Uebermut ihre Macht so sehr steigern, dass deshalb das heilige Grab erst später erobert werden wird. Doch es ist Gottes Wille, denn hätte Er es nicht gewollt, und wäret Ihr, Herr, am Leben geblieben, unfehlbar müssten sie aus Syrien fliehen.

V. Nunmehr habe ich keine Hoffnung, dass ein König oder Fürst dahinziehe, der es zu erobern vermöchte. Drum müssen alle die, welche Euren Platz einnehmen werden, vor Augen haben, wie Ihr der Tüchtigkeit Freund waret, und wie Eure beiden trefflichen Brüder geartet waren, der junge König und der edle Graf Gottfried. Und wer an der Stelle von Euch dreien stehen wird, der muss wohl hohen Mut und festen Sinn besitzen, gute Thaten zu vollbringen und Hülfe zu ersehen.

VI. Ich wundere mich, wie in der falschen, trügerischen Welt ein weiser und edler Mann bestehen kann, da treffliche Worte und rühmliche Thaten daselbst nicht helfen. Und weshalb müht man sich also viel oder wenig? Denn jetzt hat uns der Tod gezeigt, wozu er imstande ist, er, der auf einen Schlag den besten der Welt dahingerafft hat, alle Ehre, alle Freude, alle Güter. Und da wir sehen, dass nichts ihm entgehen kann, so sollten wir uns weniger fürchten zu sterben.

T. Ach Herr Gott, der Du wahrhaft vergiebst und wahres Leben, wahrer Mensch, wahre Gnade bist, gewähre ihm Ver-

zeihung, denn er bedarf ihrer, und sieh nicht, Herr, auf sein Fehlen, und denke daran, wie er Dir zu dienen auszog!

Anmerkungen.

1. Fortz in der Bedtg. schlimm, schwer zu bewältigen, cf. Chev. au L. 2844 ne cuit que onques de si fort (scil. pain) ne de si aspre ëust gosté, im Ital. Inf. 1,5 selva selvaggia ed aspra e forte, Nannucci I 17 Nè so perchè m'avvene Forte la vita mia.

5. Aehnlich Bertr. d. Born 26 de ioven eratz guitz e paire, Pons Santolh 1 caps fos e paires per drechura de·ls trobadors, 461, 234 tolz nos es tan bos segner e paire.

5/6. Ganz auffällige Uebereinstimmungen mit Gaucelms Planch zeigt das anonyme Klagelied auf Manfred 461,234, das jenen auch in Strophenform und Reimen nachahmt; besonders in Versausgängen und Reimwörtern finden sich Reminiscenzen, so Vers 5 u. 6 lo valen rei Manfrei que capdellaire Fon de valor de gaug, de totz los bes nach Vers 5 und 52 von Gaucelms Lied; Vers 32 pos vos no·i es qu'eratz sos emperaire nach G. F. Vers 22, Vers 4, 11, 25, 31 nach G. F. Vers 31, 11, 6, 23, etc.

7. Cals perd'e cals dans es. Aehnliche Klagerufe Bertr. de Born 40 e quals mortz e quals dan E quals dols es, Da S. Pol. 1 (Dern. Troub. 41) Ai Dieus! cals dans es, Pons de Capd. 7 Ai quals dans es de mi dons n'Azalais, Guillem Augier 2 Ar es morts! Ai dieus, cals dols es, Bert. Zorgi 16 Hai! quals dans n'es, Guir. de Cal. 6 Ai quals dols es.

9. Derselbe Gedanke bei Dante Vita N. XXXII Chi non la piange quando ne ragiona, Core ha di pietra si malvagio e vile, Ch'entrar non vi può spirito benegno.

14—16. Aehnliche Vergleiche mit bekannten Helden bei Aim. de Peg. 10. Anc non fo tan larcs Alixandres de manjar ni d'aver, Raimb. de Vaq. (Briefe ed. Schultz S. 47, Vers 98) Aleyxandres vos laisset son donar, Guir. de Cal. 6 en lui era totz lo pretz restauratz de·l rey Artus, 461,107 (Misc. Caix Can. 233) Passat avia de largor Alixandre que venquet Daire, offenbar Reminiscenz an unsere Stelle; Bertr. de Born 26 des lo temps Rotlan non vi hom tan pro, Bertolomeu Zorgi 16 (Levy 82) Amava Deu, dreg, mesur'e sciensa, de que l'anet pauc Salemos enan.

20. Armas ähnlich bei Bertr. de Born 1,11 armas e cortz e guerras e torneis.

19—27. Ganz ähnlich dieser dritten Strophe ist die Klage bei Aim. de Peg. 30 Str. 4 u. 5.

57. Derselbe Ausdruck bei Aim. de Peg. 10 Lo senher vos valha, cum ops ni cocha·us es.

76,12. Lied Bertrans d'Alamanon auf Blacatz.

Das Lied ist in 7 Handschriften überliefert und ausser bei Rayn. IV 68 noch MW. III 142, nach H. Studj d. f. r. V 360 nach A. De Lollis No. 362 gedruckt. Sämtliche Handschriften (A C D[a] H I K) sind bei der Herstellung des Textes benutzt; sie weichen nur wenig von einander ab, sodass sich ihr Verhältnis zu einander im einzelnen nicht feststellen lässt. Eine Trennung in zwei Gruppen ergiebt sich aus Vers 6, wo sich C und H durch einen gemeinsamen Fehler absondern, H hat eine Menge besonderer Fehler, wie die Varianten zeigen. Unter den Handschriften der anderen Gruppe (ADIKR) lässt sich kaum eine weitere Einteilung vornehmen.

Orthographie nach D.

I. Mout m'es greu d'en Sordel, car l'es faillitz sos senz,
Qu'eu cuidava qu'el fos savis e conoissenz;
Era sui en mon cug faillitz don sui dolenz.
Car tan onrat condug don'a tan avols genz
Con lo cor d'en Blacatz qu'era sobrevalenz.
Aora lo vol perdre, en que faill malamenz;
C'aissi cum pert aquest, en perdria cinc cenz.
Mas ia no·i er perduz entre·ls flacs recrezenz!

II. Que las dompnas valenz lo partran entre lor
Et en loc de vertuz lo tenran per s'onor.
E midonz de Proenza, car a de pretz la flor,
Prena·n premieiramenz e·l gart per fin'amor.
Pueis midonz de Bearn, car a vera valor,
Voill qu'en prend'atresi tan qu'en torn la dolor,
Qu'il aura de sa mort, en gaug et en dousor:
Car tostemps enanset son pretz e sa lauzor.

I. 1. cenz *D*. 2. qeu] que *CR*. 3. eras *A* per que dintre mon cors en suy era dol. *C*. 4. aols *D*. 5. blancatz *R*. 6. aoras *A*. aoras lo perdre *CH*. 7. coi pert *DIK*. aqel *H*. en] ni *D*. 8. non er *AIK*. flacs] fals *IK*.

II. 9. que] car *A*. 10. locx *R*. 11. midon *HR*. 12. premieramen *AHIK*, premieremenz *D*. en gart *H*. prenal pr. *IK*. 13. midon *H*. Biarn *D*. 14. que prenda del cor *H*. 15. de sa mort] de samor *H*. 16. tot temps *H*. lauzor] valor *H*.

III. La comtessa prezans dompna de Vianes
Voil que prenda de·l cor, pos a bon pretz conques;
E gart lo ben e gen per la vertut que·i es,
E penra·l tostemps ben, si·l gard' en totas res.
E·l bella de la Chambra, en cui sera ben mes,
Voil qu'en prend'atressi, pos a toz autres bes.
E gart lo enaissi com fai son cors cortes,
E no·l pot miels gardar a·l laus de·ls ben apres.

IV. Na Guida de Rodes prenda de·l cor, car fai
Sos bes grazir a·ls pros e car toz bes li plai;
E gart lo ben e gen, car ad ella s'eschai,
Que, sitot il val pro, tostemps en valra mai.
Na Rambauda de·l Baus prenda de·l cor assai,
Car il es bell' e bona et a bon pretz verai.
E gart lo ben e gen, car tot quan gen l'estai
Garda, salvan s'onor e son plazen cors gai.

V. Sil de Lunel, car a verai pretz cabalos,
Voil que prenda de·l cor, c'aissi·s taing per ambdos:
Car ill es bell'e bona e·l cors plazens e bos.
E gart lo ben e gen et aura·n grat de·ls pros.
Pueis voil que de·l cor prenda la bella de Pinos
Car il es bell' e bona et a plazenz faissos.
E gart lo enaissi, car son cors amoros
Tenra·l vertutz de·l cor tostemps gai e joios.

III. 17. Li c. *D*. 18 pos a] car ha *H*. 19. genz *H*. gard *D*. queies] que ges *D*. 20. bes sill gora en *H*. 21. e bella de la Ch. e cuy fa be mes *R*. 22 fehlt in *IK*. 23. enaissi] autressi *H*. coz fay *R*. gard *D*. 24. a laus *H*. gardar] garda *D*. bes apr. *D*.
IV. 25. Naguisas *DHIK*. 26. sos bes] son prez *H*. 27. e gart] e car *D*. genz qar ab ella *H*. 28. pro] pon *H*. 29. ranbauda *I*. rambalda *D*. *B*. vuoill del cor prend assai *H*. 30. par ha beltat plazen e valen pr. v. *H*. 31. per leis er gen gardatz quar tot quan genz *H*.
V. 33. verais *D*. 34. gen prenda *H*. 36. et autant grat *D*. e gart lo ben e gen] e taing qel garde ben *H*. gard *D*. 38. qar ha beltatz plazenz e covinenz f. *H*. 39. gard *D*. 40. temra *D*. gais *DIKQ*. 39. sos *ACDHJKR*.

T. De l'arma d'en Blacatz pes Dieus lo glorios
Que·l cors es ab aquellas de qu'el er' enveyos.

Bel' Ermenda plazens, sol que Dieus mi sal vos,
Cui que plass' o que pes, tostemps viurai joios.

T. 41. Dieu *R*. 41. er] es *D*. cors] cor *CDR*. 2 Esmenda *DIKR*. 43. Bell Esmenda] bell e mond e H. 44. a cui qel plass a ops es tot t. H.

Uebersetzung.

I. Sehr leid ist es mir um Herrn Sordel, weil ihn seine Vernunft verlassen hat; glaubte ich doch, er sei einsichtig und verständig, jetzt bin ich in meiner Meinung getäuscht, worüber ich voll Trauer bin. Denn so erbärmlichen Leuten giebt er eine so köstliche Speise hin, wie das Herz von Herrn Blacatz ist, der überaus trefflich war. Jetzt will er es vergeuden, worin er einen schlimmen Fehler begeht; denn ebenso wie dieses, würde er fünfhundert vergeuden. Aber nimmer soll es unter den schlaffen Feiglingen vergeudet werden.

II. Denn die edlen Damen sollen es unter sich verteilen und um seines Wertes willen statt Reliquien bewahren. Und zwar mag meine Herrin von Provence zuerst davon nehmen, da sie die Blüte der Trefflichkeit besitzt, und es in treuer Liebe bewahren. Sodann mag meine Herrin von Bearn — denn sie besitzt wahren Vorzug, — gleicherweise davon nehmen, soviel dass sie den Schmerz, den sie über seinen Tod empfinden wird, dadurch in Freude und in Süssigkeit wandele; denn allezeit erhöhte sie ihren (seinen?) Preis und ihren (seinen?) Ruhm.

III. Die edle Gräfin, Herrin von Vianes, mag von dem Herzen nehmen, da sie Trefflichkeit erworben hat; und sie hüte es wohl und schön wegen der Kraft, die ihm innewohnt, und es wird ihr allezeit gut ergehen, wenn sie es in allen Umständen hütet. Und die Schöne von La Chambra, bei der es gut aufgehoben sein wird, soll ebenso davon nehmen, da sie alle anderen Vorzüge hat, und es ebenso hüten wie ihren edlen Leib; nicht besser kann sie es hüten nach dem Urteile der Verständigen.

IV. Frau Guida von Rodes mag vom Herzen nehmen, weil sie ihre Vorzüge den Edlen angenehm macht, und weil aller Vorzug ihr gefällt. Und sie hüte es wohl und schön, weil es sich für sie ziemt, denn wenngleich sie sehr trefflich ist, wird sie es dadurch noch mehr sein. Frau Rambauda von Baux mag von dem Herzen eine Probe nehmen, denn sie ist schön und gütig und besitzt wahre Trefflichkeit. Und sie hüte es wohl und schön, denn alles was ihr wohl ansteht, hütet sie, wahrend ihre Ehre und ihre anmutige heitere Persönlichkeit.

V. Die Dame von Lunel, — denn sie besitzt echte, vollkommene Trefflichkeit, — soll von dem Herzen nehmen, da es sich so für beide ziemt. Denn sie ist schön und gütig und das Herz anmutig und trefflich, und sie mag es wohl und schön hüten, und sie wird den Dank der Edlen davon haben. Sodann soll die Schöne von Pinos von dem Herzen nehmen, denn sie ist schön und gütig und hat gefälliges Wesen. Und sie hüte es ebenso, denn ihre anmutige Person wird die Kraft des Herzens immer heiter und froh erhalten.

Der Seele des Herrn Blacatz nehme sich der ruhmreiche Gott an: das Herz befindet sich bei denjenigen, nach denen es sich sehnte.

Schöne gefällige Ermenda, sofern nur Gott Euch mir erhält, werde ich — wem es auch gefallen oder leid sein mag, — allezeit in Freude leben.

Anmerkungen.

4. condug in der Bedeutung „Lebensmittel, Nahrung" ist schon Lex. Rom. IV 456 belegt, andere Beispiele bei Levy, Prov. Suppl.-Wört. S. 320 und Crois. d. Albig. Glossar.

11. Die Herrin von Provence ist die Gemahlin Raimon Berengars von Provence, Beatrix, welche Albert de Sisteron 13 mit einer Reihe anderer Damen preist, Aimeric von Bellenoi nennt sie in der Antwort auf dieses Gedicht 9,21; Arnaut Catalan besingt sie in 27,4.

13. In der Dame von Bearn sehe ich die Gemahlin des Guilhem de Moncada, Vizgrafen von Bearn, namens Garsenda, die Tochter der von Gui de Cavaillon und von Elias de Barjols besungenen Garsenda, der Gemahlin des 1209 verstorbenen Grafen von Provence, Alfons. De Marca, Histoire de Béarn (1640) S. 576 ist im Irrtum, wenn er meint, dass Alfons' Witwe in zweiter Ehe mit dem Grafen von Bearn vermählt gewesen sei (cf. Bouche, Hist. de Prov. II 187; die Angabe der Hist. de Lang. VI 307 ist unrichtig); sie starb vielmehr im Kloster. Die Garsenda von Bearn war seit 1229 Witwe und führte für ihren jungen Sohn Gaston die Regierung.

17. Die Gräfin von Vienne ist Beatrix, Tochter Wilhelms IV. von Monferrat; die auf sie bezüglichen Trobadorstellen zusammengest. bei Schultz, Briefe Raimbauts 121.

21. Die bela de la Chambra gehörte wahrscheinlich der gräflichen Familie Cambra in Savoyen an (cf. Guichenon, Histoire de Savoie I, Geschlechtstafeln) und hielt sich vielleicht am provenzalischen Hofe auf, da die Gräfin Beatrix die Tochter von Thomas von Savoyen war.

25. Ueber Guida von Rodes cf. Schultz, Ztschr. VII 208; es sei hinzugefügt, dass sie mit der von Guilhem de Montanhagol in 225,7 erwähnten Guia identisch sein dürfte.

29. Die Rambauda von Baux ist in den Urkunden nicht anzutreffen (cf. S. 81).

33. Die Dame von Lunel ist die von Guilhem de Montanhagol in 225,1 besungene und in dessen Biographie erwähnte Gauseranda. Sie wird auch von Blacasset in 96,1 erwähnt, einem Liede, welches die Antwort auf 225,1 bildet. Als Herr von Lunel ist zum Jahre 1241 ein Raimon Gaucelin (Hist. de Lang. VIII 1980) nachzuweisen.

37. Die Dame von Pinos (in Catalonien) wird von Jozi in seiner Tenzone mit Esquilha 144,1 Torn. erwähnt.

43. Eine Ermenda kommt anderswo meines Wissens nicht vor.

330,14. Peire Bremons Lied auf Blacatz.

Handschr. R.

I. Pus partit an lo cor en Sordel e'n Bertrans
De l'adreg en Blacas, plus non me suy clamans.
Ieu partirai lo cors en mantas terras grans.
La un cartier auran Lombart et Alamans
E Polha e Rossia e Frissa e Braymans:
Trastut vengan en Roma adhorar lo cors sans
E fassa y tal capela l'emperayre prezans
On pretz sia servitz, joys et solatz e chans.

II. L'autre cartier auran Franses e Bregonhos,
Savoy'e Vianes Alvernhat ab Bretos
E·l valens Peytavis, car lor platz messios;
E s'ilh coart Engles y fan cofessios,
No son tan malastruc que pueys no·ls trop hom bos.
Que·l cors sans es pauzatz en loc religios,
E·l reys cui es Paris gart lo be de·ls bricos
Ab sen et ab largueza, qu'enaysi sera bos.

III. Lo ters cartier auran li valen Castelan,
E vengan l'azorar Gascon e Catalan
Et Aragones, car an fin pretz e prezan,
E se·l reys de Navarra y ven, sapcha de plan,
Si non es larcx e pros, jes de·l cors non veiran.
Que·l bos reys Castelas lo tenra en sa man,

---

2. plus me non. 4. la]lay. Lombartz. 6. cossanz. 10. alvernhas. 20. rey. 22. bon rey castelan.

Que donan e meten lo cors san gardaran,
C'aisi regnet sos avis ab fin pretz sobeyran.

IV. Lo quart cartier auran nos autri Proensal,
Car si·l donavam tot, trop no·n penria mal;
E metrem l'a San Gili com en loc cominal:
E vengan Roergat e Tolzas atretal
F silh de Bederres, si volon pretz cabal.
C'ueymay auran li comte patz ab amor coral.
E gardara·s cascus per mon vol a son sal,
Car grans cortz mentauguda ses donar re no val.

V. La testa de·l cors san trametray veramen
Lay en Jherusalem, on Dieus pres naysemen,
Lay a·l Saudan de·l Cayre, s'el pren batejamen,
E presenti·l la testa, may estiers la·y defen.
E Gui de Guibelhet, car a fin pretz valen,
Garde be la vertut per la payana gen.
E si·l reys d'Acre y ven, lays cobeitat d'argen
E sia larcx e pros e gart ben lo prezen.

T. Pus Dieus a preza l'arma d'en Blacas francamen,
Say serviran per luy man cavayer valen.

Uebersetzung.

I. Da Herr Sordel und Herr Bertran das Herz des wackeren Herrn Blacatz verteilt haben, erhebe ich keinen Anspruch mehr darauf. Ich werde den Leib unter viele grosse Länder verteilen. Das eine Viertel sollen bekommen die Lombarden und Deutschen, Polen, Russland, Friesland und die Brabanter. Alle sollen nach Rom kommen, den heiligen Leib zu verehren, und der edle Kaiser soll daselbst eine Kapelle errichten, in der Trefflichkeit, Freude, Kurzweil und Gesang gepflegt werde.

II. Das zweite Viertel sollen die Franzosen und Burgunder bekommen, Savoyen und Viennois, die Averguaten samt den Bretonen, und der treffliche Poiteviner, denn ihnen gefällt Aufwand. Und wenn die feigen Engländer dort ihre Beichte verrichten, — so elend sind sie nicht, dass man sie dann nicht gut

28. roergas. 30. Comt. 35. s'el]sol. 32. res. 33 san. 39. rey.

erfände. Und der heilige Leib wird an geweihter Stätte niedergelegt, und der König, dem Paris gehört, behüte ihn wohl vor den Schurken, denn so wird er trefflich sein.

III. Das dritte Viertel sollen die wackeren Kastilianer bekommen, und Gascogner, Katalanen, Arragonesen sollen kommen es zu verehren, denn sie besitzen hohen und echten Vorzug. Und wenn der König von Navarra hinkommt, so mag er deutlich erfahren: wenn er nicht freigebig und tüchtig ist, so werden sie nichts von dem Leibe zu sehen bekommen. Der gute König von Kastilien wird ihn in seiner Hand halten, und mit Spenden und Aufwand werden sie den heiligen Leib hüten: denn so herrschte sein Grossvater mit edler, hoher Tugend.

IV. Das vierte Viertel werden wir Provenzalen haben, denn wenn wir ihn (den Leib) ganz verschenkten, würde es uns dabei sehr schlecht gehen. Und wir werden es in Saint-Gilles niederlegen, als an gemeinsamer Stätte. Und es mögen Rouergaten und Toulousaner (eig. „das Gebiet von Toulouse") gleicherweise kommen und die aus der Gegend von Béziers, wenn sie vollkommene Trefflichkeit begehren. Und nunmehr werden die Grafen in herzlicher Liebe Frieden haben. Und ein jeder soll sich, das wünsche ich, zu seinem Heile in Acht nehmen, denn grosser Hofhalt ohne Spenden taugt nichts.

V. Das Haupt des heiligen Leibes werde ich fürwahr dorthin nach Jerusalem schicken, dorthin zum Sultan von Kairo, wofern er die Taufe nimmt, und ich schenke ihm das Haupt, doch im anderen Falle versage ich es ihm. Und Gui von Guibelhet mag, weil er hohe Trefflichkeit besitzt, die Reliquie für das Heidenvolk wohl hüten. Und wenn der König von Acre dahin kommt, so lasse er die Geldgier und sei freigebig und edel und hüte das Geschenk wohl.

T. Nun Gott die Seele des Herrn Blacatz gnädig zu sich genommen hat, werden hier für ihn viel wackere Ritter dienen.

Anmerkungen.

4—6. Die Flexionsfehler in den Reimworten dieser Verse sind wohl durch den Reimzwang verschuldet; in 4 und 5 würden sie sich durch Vertauschung des et mit ab leicht beseitigen lassen. Ebenso verhält es sich mit Bregonhos in 9. Zu bemerken ist auch die Gleichsetzung von beweglichem und von festem n in Str. 3. In Vers 4 liest Herr Prof. Tobler mit Rücksicht auf die Wortstellung statt lay un la un, „was für lo un öfter vorkommt."

10. Mit dem valens Peitavis ist wohl Ademar III., Graf von Valentinois gemeint, der z. B. Hist. de Lang. VIII 206, Barthélemy No. 278 urkundlich im Jahre 1239 erscheint.

11/12. König Heinrich von England führte den Krieg gegen Ludwig mit geringem Erfolge und mit Lässigkeit; nach

langen Unterhandlungen erwirkte er 1235 von seinem Gegner einen fünfjährigen Waffenstillstand. Cf. Pauli, Gesch. v. England III 582.

20. Der König von Navarra ist der bekannte Thibaut V, Graf von Champagne.

21. ges, aus genus entstanden, kann ausser in adverbialer Verwendung auch, wie hier, als Objekt, oder als Subjekt auftreten, cf. M. v. Mont. 1 Zle. 26 d'amor non a ges.

22. Der König von Kastilien ist Ferdinand III. (1217-51), sein Grossvater Alfons VIII. (1157-1214), beide werden auch von Aimeric von Bellenoi in 9, 6, Zle. 44 und 50 erwähnt und gepriesen (cf. Appel, Ined. S. 11 und Gloss.).

27. St. Gilles ist das berühmte Kloster im heutigen Départ. du Gard, arrond. de Nîmes; das Grab des 719 daselbst verstorbenen heiligen Aegidius bildete einen vielbesuchten Wallfahrtsort. Cf. Germer-Durand, Dictionn. topogr. du Dép. du Gard S. 208 und G. Paris u. Bos, Einleitg. zu der Ausg. der Vie de Saint-Gilles (in d. Soc. des a. t.).

28. Tolzas ist das Gebiet von Toulouse, „Tolosanus (pagus), Cf. Bertr. d. Born 42, Zle. 9 Coms de Tolza.

30. Bezieht sich wohl auf die Feindseligkeiten zwischen Raimon von Toulouse und d. Grafen von Provence, cf. Hist. de Lang. VIII 704.

35. Saudan de·l Cayre. Der Sultan Kamel (1218—1238) hatte 1229 mit Friedrich II. Frieden geschlossen (cf. Wilken, Gesch. der Kreuzzüge VI 516). Während dieses Waffenstillstandes mit den Sarazenen machte der Papst Gregor wirklich durch Entsendung von Mönchen den Versuch, die muhammedanischen Fürsten zum Christentum zu bekehren, natürlich ohne Erfolg. (Wilken VI 562).

37. Guibelhet ist das alte Byblium, Seestadt in der Grafschaft Tripolis, die das syrische Küstengebiet nördlich vom Königreich Jerusalem, das alte Phönizien, umfasste. Der hier genannte Gui de Guibelhet ist der Sohn Hugos von Guibelhet (cf. die Estoire de Eracles Empereur des Wilhelm von Tyrus in dem Recueil des Historiens des Croisades, Historiens Occidentaux II 51); er wird zum Jahre 1210 und 1217 erwähnt (ib. 315 und 322); 1228 leiht er dem Kaiser Friedrich II. bei dessen Ankunft in Syrien Geld (ib. 366) und schliesst sich ihm an (ib. 368).

39. Mit dem rey d'Acre ist wohl nicht der zum König bestimmte Sohn Friedrichs, Konrad, gemeint, wie Balaguer VI 43 annimmt, denn dieser war erst 1228 geboren, sondern jedenfalls der Kaiser selbst, der die Anrechte auf die Krone von Jerusalem besass und 1231 den Marschall Richard zum Statthalter ernannt hatte (cf. Wilken VI, 524, 526).

Altfranzösisches Klagelied von Jehan de Neuville auf den Tod seiner Dame.

Handsch. Paris Bibl. Nat., f. fr. 844. fol. 182a. — Str. 4 und 5 gedr. Hist. litt. 23, 645.

I. Mout ai esté longement
Que sanz ochoison chantoie;
Or chanterai en plorant,
Quant j'ai perdue ma joie.
La riens que je miuz amoie
En tot cest siecle vivant,
Morte est, s'ai le cuer dolant.

II. Cele mauparliere gent,
Qui sunt plain de felenie,
Anui et paine et torment
M'ont porchacié par envie.
Dex les confonde et maudie,
Et il doint amendement
Ceus qui aiment loiaument!

III. A grant merveille me vient
D'amor qui si est perie:
Quant aucun amer convient,
Sel tient on a derverie.
Mauvaistiez et vilenie
Chascun jor croist et avient,
Car chascuns mais le maintient.

IV. Les vaillanz et les cortois,
Les preus et les honorables,
Ceus prendra la mort ançois;
Qu'el monde n'a rien d'estable.
Qui veut joie pardurable
Del seigneur qui est verois,
Aime Dieu: si sera rois.

---

4. perdu. 6. tost. 15. a fehlt. 16. amors. 18. sel]fel. 25. rienz.

V. Nul jor que j'aie esté vis
Ne voill onques chançon faire.
Mais or porrist, ce m'est vis,
La franche, la debonaire,
Ce qui tant me soloit plaire,
Li nes, la bouche et li vis.
S'ame soit en paradis!

Altfranzösisches Klagelied von Jehan Erars.

Bibl. Nat. f. fr. 12615, f. 130.

Kurz vor Abschluss des Druckes hatte Herr Professor Jeanroy in Toulouse die grosse Liebenswürdigkeit, mich auf dieses Lied aufmerksam zu machen und mir eine Kopie zu schicken, wofür ich ihm meinen herzlichsten Dank ausspreche. Eine Kollation mit der Handschrift verdanke ich durch die freundliche Vermittlung des Herrn Deprez, conservateur du Département des Manuscrits der Bibl. Nat., dem Archiviste-paléographe Herrn Léon Pajot; beiden Herren bin ich gleichfalls zu lebhaftem Danke verpflichtet.

I. Nus chanters mais le mien cuer ne leeche,
Deske chil est del siecle departis
Ki des honors iert la voie et la dreche,
Larges cortois saiges nes de mesdis:
Grans dolors est ke si tost est fenis
A oes tos ceaus a cui estoit amis;
D'aus honorer et aidier n'ot perece.

II. Gherart amics, la toie mors me blece,
Quant me sosvient des biens ke me fesis.
Diex, ki en crois soffri mort et destreche
Pour son pule jeter des andecris,
Le vos renge ensi com jou devis,
K'il vous otroit le sien saint paradis;
Bien aves deservi c'om vos i mece.

---

7. n'ot] no. 12. ensi en com.

III. Mors, villaine ies, en toi n'a gentillece,
Car tu as trop villainement mespris;
Bien deussiez esparnier le jonece
Et le cortois le large au siecle mis.
Mais tel usaige as de piecha apris
Ke nus n'en iert tensés ne garandis
Ne haut ne bas, jouenece ne viellece.

IV. Si puet valoir ne avoirs ne richesse
Contre la mort: de çou soit chascuns fis.
Pour çou se fait boin garder c'on n'endece
L'arme en tant ke on n'i soit sospriș.
Ki en honor et en bien faire iert pris
Si aura dieu par ses biens fais conquis,
Il avera faite boine proeche.

V. Mors, tolu m'as et m'emblé et me veche
Et mes cortieus, tos les mes as rovis.
Bien est raisons ke ma joie demece,
Puisque tu m'as tolu et jeu et ris.
Bien m'i deust reconforter Henris
Robers Crespins ou j'ai mon espoir mis:
En ceaus ne sai nule mauvaise teche.

T. Des serventois va t'en tot aatis,
Signeur Pieron Wyon et Wagon dis
Ke petit truis ki me doinst ne promece.

---

24. garder] garde. 27. si fehlt.

Verzeichnis der als Planchs in Betracht gezogenen Trobadorlieder nach der Reihenfolge in Bartschs Gr.

Namenregister.

Berichtigungen.

S. 21 Z. 3: deinh' statt deinh; — S. 28 Z. 1 v. u.: reich statt reiche; — S. 29 Z. 5: 93,125 statt 93,3; — S. 33 Z. 8/9: den Nachkommen statt des Nachkommens; — S. 38 Z. 10: Da S. Pol statt Da. S. Pol; — S. 52 Z. 1: VIII. statt IX.; — S. 56 Z. 2: 9 statt 69; — S. 67 Z. 1: 248,63 statt 248,65; — S 76 Z. 16: S[s] statt Sg.

Vorstehende Abhandlung, von welcher der erste Teil bis Seite 51 bereits als Dissertation gedruckt ist, hat der phil. Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin als Promotionsschrift vorgelegen.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
IX.
ROMANISCHE ABTEILUNG No. 3.

JACQUES D'AMIENS

VON

PHILIPP SIMON.

BERLIN
C. Vogts Verlag
1895.

C. Vogts Buchdruckerei, Berlin W., Linkstrasse 16.

Inhalt.

Handschriftliches.

1. Die Berner Liederhandschrift No. 389 (Raynaud B^2, Schwan C) überliefert unter dem Namen Jacques (Jaikes) d'Amiens 7 Gedichte, bei Raynaud No. 189, 322, 737, 1194, 1252, 1681, 1966.

2. Jacques (Jakes) d'Amiens nennt sich selbst als den Verfasser einer Art d'amors (Körtings Ausgabe V. 2367), die in 3 Handschriften überliefert ist: Ms. fonds Notre-Dame No. 274bis (Neue Zählung No. 25545 fonds français), Ms. No. 12478, Ms. O 64 (Dresden). Die beiden ersten Handschriften sind von Brakelmann nach dem Erscheinen der Ausgabe des Jacques d' Amiens durch Körting (L' Art d'Amors und Li Remedes d'Amors. Zwei altfranzösische Lehrgedichte von Jacques d'Amiens. Herausgegeben von Dr. Gustav Körting, Leipzig 1868), dem nur die Dresdener Hdschr. bekannt war, gefunden und mit der Ausgabe verglichen worden. Jahrbuch f. r. u. e. L. 1868 S. 338—343; 403—431. Weitere Besprechungen: Revue critique 20. Juni 1868, S. 401 (Paul Meyer); Litterar. Centralblatt 22. August 1868 (Bartsch); vergl. ferner: Histoire littéraire XXIX 468 (G. Paris); La poésie du moyen âge, G. Paris, S. 189: Les anciennes versions françaises de l' Art d'Aimer et des Remèdes d'Amour d'Ovide; Romania XII 527 (G. Paris); Archiv LXVI 409 (Reinsch); Ausgaben und Abhandl. XLVII

Maître Elie's Ueberarbeitung der ältesten französischen Uebertragung von Ovids Ars Amatoria, herausgegeben von H. Kühne und E. Stengel.

Ohne handschriftliche Begründung schreibt Körting dem Jacques d' Amiens die Remedes d' Amors zu, doch wird die Vermutung in allen Besprechungen zurückgewiesen.

Frage der Identität.

Die Frage, ob man den Lyriker Jacques d'Amiens, das heisst streng genommen den Verfasser des ihm zufallenden Teiles des mit Colin Muset ausgeführten dichterischen Débat (Raynaud 1966) — denn mehr kann ihm bei der Unsicherheit der Autorenüberlieferung der Berner Liederhandschrift mit Bestimmtheit nicht zugeschrieben werden —, und den Verfasser der Art d'amors für dieselbe Person zu halten habe, ist schon von G. Paris (Romania XXII 290 Anm. 2) entschieden worden, wenn er sagt „Rien ne prouve qu'il „(l'auteur des 7 chansons) soit le même que l'auteur de l'Art „d'Amour publié par Körting; s'il l'était, il faudrait sans „doute le faire descendre autant que possible dans le XIII[e] „siècle; M. K. ne voit pas d'objection à ce que l'art d'amour „soit du commencement du XIII[e] siècle, mais plus d'un trait „de la langue, le style, la longue et malicieuse allusion aux „béguines (v. 2299) montrent quil est de la seconde moitié."

Bei der Bestimmung der Lebenszeit des Lyrikers müssen wir uns, da der Inhalt des jeu-parti jeglichen Anhaltspunkt versagt, ausschliesslich an die Person seines Partners halten. J. Bédier in seiner Ausgabe Colins (De Nicolao Museto Paris 1893*; Besprechungen: Romania XXII 285 G. Paris; Archiv f. d. St. d. n. Spr. XCI 322 Tobler; Litteraturblatt f. g. u. r. Ph. 1894, S. 13, Wallensköld; Le moyen âge VII 3. März 1894 G. Rousselle) gelangt S. 16—20 zu dem Er-

* Carmen VII 50. Da Bédier den Namen Widemont mit Vaudemont (S. 19) identifiziert, so könnte man auf den Envoi zu dem Gedichte des Vilain d'Arras (Dinaux III 468) aufmerksam machen:

gebnis, dass der Dichter am Anfange des 13. Jhrh. Lothringen und die Champagne als fahrender Sänger durchzogen habe. Als Ort seiner Herkunft wird S. 17 mit Hülfe verschiedener Varianten des Namens Waignonrut (Carmen VII 42, 49) Vignory in der Champagne bestimmt. Gaston Paris billigt zwar diese Bestimmung nicht, wohl wegen der Unsicherheit der überlieferten Autorschaft, die nur auf der Berner Handschrift beruht, im Ganzen aber bleibt er bei den von Bédier festgestellten Ergebnissen (Rom. XXII 290). Zur Zeitbestimmung lässt Tobler (Archiv XCI 328) nur die Thatsache zu Recht bestehen, „dass Lieder Colins in einer „Handschrift stehen, die in der ersten Hälfte des 13. Jhrh geschrieben ist und nur solche Stücke enthält, die im zwölften „oder im Anfang des 13. Jhrh. verfasst sind.“ Gemeint ist der erste Teil der Handschrift f. fr. 20050 (anc. St. Germ. fr. 1989), der zwar von Schwan (Afr. Ldhds. 175) der 2. Hälfte des 13. Jhrh. zugewiesen, von G. Paris (Rom. XXII 288) aber in die erste Hälfte versetzt wird. Den Wirkungskreis des Dichters erweitert G. Paris, indem er die Pikardie hinzutreten lässt; „son débat avec Jacques d'Amiens nous éloigne „de la Champagne pour nous rapprocher des 'bones viles' de „la Picardie.“

Die Thatsache des Débat mit Jacques d'Amiens lässt

A Waudemont t'en va isnellement,
Cançons, Henri me di ke j'ai voué
Ke maintenrai amors tot mon aé
Vivre ne puis plus honoreement.

Carmen VII 46—47. Bei den Verben fausser, ploier, desmentir braucht man hier nicht an einen guten Panzer zu denken, wie es anderswo allerdings häufig der Fall ist (Escanor 3499, 3581, 4813, 9124); vielmehr wird der Graf mit dem Magneten im Kompass (piere d'aiemant) verglichen. Cf. La Bible Guiot de Provins (Barbazan u. Méon II 307) V. 633—653, wo von Einrichtungen und Eigenschaften des Kompasses die Rede ist. V. 633 Un art font qui mentir ne puet || Par la vertu de la manete. 642 Puis se torne la pointe toute || Contre l'estoile si sans doute, || Que ja nus hom n'en doutera, || Ne ja por rien ne fausera.

auch die der Erwägung wert erscheinen, dass der Name „Nicholaus Mouset“ sich in einer Urkunde aus Amiens vom Jahre 1276 (März) findet. A. Thierry: Recueil de monuments de l'histoire du tiers état; Paris 1850 I (Urkunden aus Amiens) S. 233 „supra census Jacobi de „Sancto Fusciano, quos habet supra quandam domum sitam „in vico (Strasse) Sancti Martini, versus domum quae fuit „Nicholai Mouset, duodecim denarios et unum caponem.“

Noch mehrfach sind Mitglieder der seit langer Zeit in Amiens ansässig gewesenen Familie Mouset, auch Moset geschrieben, urkundlich, leider immer in lateinischer Fassung, verzeichnet. Thierry I 99 (Urk. aus 1177) ist ein Johannes Moset et Guido, frater eius, unter anderen Bürgern erwähnt. Thierry schickt (S. 97) voraus: „On voit figurer, comme „témoins dans cette transaction, tous ceux qui tiennent un „rang élevé dans le clergé, le baronnage et la bourgeoisie.“ In einer Urkunde vom Dezember 1233 wird Johannes Mouset als Schöffe angeführt; cf. A. Janvier: Livre d'or d'Amiens; Paris 1893 S. 5. „Acte de décembre 1232 passé „devant le maire Firmin le Roux, en présence des échevins „Jean de Coquerel . . . Jean Mouses (Régistre aux chartes E).“ Von weiblichen Mitgliedern der Familie sind erwähnt: Marge Mousete (Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie XVII 238. Urkunde aus 1301); Clarisse Mousete (ebenda S. 271). — Die Bildung Mousete aus Mouset ist entsprechend der von Mouskete aus Mousket, Pikete — Pikes Hokete — Hoket; ebenda 248, 249, 259 etc. —*

* Noch einige Namen bekannter Dichter sind in den Urkunden von Amiens verzeichnet. Thierry I 234 — Martinus Bekin, — wohl der Dichter Martin le Béguin (Raynaud 185, 1172, 1329, 1992). — Mémoires des Antiquaires XVII 302 — Jehans Wasteblé; — S. 305 und 306 — Jehans li fiex Wasteblé. — Auch Willaumes li paignieres ist zweimal urkundlich verzeichnet, beide Male zusammen mit einem Hugo von Ailly (de Alliaco); Mémoires des Antiquaires XVII S. 224, 230, zwei lateinische Urkunden aus dem Jahre 1301: „Dominus de Plaisseto pro domibus que fuerunt Willelmi

Die Gründe, welche gegen und für Identifizierung sprechen, mögen hier Platz finden. — Einmal findet man in den lateinischen Urkunden stets Mouset oder Moset, nie Muset, während doch die letzte Form die einzige ist, in der uns des Dichters Name bekannt ist. Nun wäre es ja nicht unerhört, dass der Name Moset, Mouset sich in der Schreibung Muset fände, wie ähnliches vom Namen Thomas, Thoumas, Thumas oft in denselben Urkunden gelesen werden kann: cf. Bibl. de l'Ecole des Chartes XXXVII 355 (Urkunden aus dem Ponthieu): Thomas, Thumas. Mémoires de la Société de Linguistiques XVII 238,239 in derselben Urkunde Thumas, Thomas. Allerdings hätte dann, da wir doch die Aussprache Mouset anzunehmen hätten, das Spiel mit muse (Carmen I 1,58), wenn auch nicht jede Berechtigung, so doch beträchtlich an Schärfe verloren. Auch die Sprache Colin Musets macht Schwierigkeiten. Wenn er auch (Wallensköld Sp. 15) seiner Sprache nach nicht mehr mit Bédier (S. 68) in die Champagne zu versetzen ist, nachdem von Tobler und Wallensköld mehrmals (XII 16 mesnie: XII 43 aillie; XI 37 aillie) die Zusammenziehung von iee in ie nachgewiesen ist, so ist doch noch weniger bei einem Dichter, der a und e vor gedecktem n im Reime als gleichwertig ansieht, das pikardische Sprachgebiet anzusetzen. (cf. Carmen I mignotement, loiament, riant, chantant, tant; Carmen X rent, avenant, parlant, demant, creant.) Vielleicht wäre aber die Annahme nicht ausgeschlossen, dass ein Dichter, der nach eigener Aussage ein ewiges Wanderleben führte, die Forderungen des heimatlichen Sprachgebrauchs nicht streng beachtete, zumal wenn er seine Lieder in Gegenden vortrug, wo man die Eigenheiten seiner Mundart nicht kannte, oder gar, wie es dem Conon von Béthune widerfahren ist, belacht und gerügt hätte.

pictoris et Hugonis d'Ailly VII s Xd. So findet wohl die Vermutung Jeanroy's (Romania XXII 48) ihre Bestätigung, der diesen Dichter in die zweite Hälfte des 13. Jhrh. versetzt.

Da des Nicholaus Mouset im Jahre 1276 als eines der Vergangenheit Angehörigen Erwähnung gethan wird (s. oben S. 8), so kann die Zeit wohl keine Schwierigkeiten bereiten, denn einmal ist es ja ganz unbekannt, welches Lebensalter der Dichter, der — vielleicht seine frühesten — Lieder im Anfang des 13. Jhrh. verfasst hat, erreichte, und ferner lässt der ganze Inhalt des débat in Colin den erfahrenen Mann erkennen, der dem jungen Jacques seine durch trübe Erfahrungen erworbenen Lebensregeln giebt. Oertliche Schwierigkeiten, die das Zustandekommen eines débat zwischen einem Manne in Amiens und einem solchen in Lothringen mit sich bringen würde, wären durch Annahme der Identität des Dichters Colin Muset mit dem urkundlich überlieferten Nicholaus Mouset sofort gehoben, da in diesem Falle die Dichter sich örtlich nahe befänden, und für altfranzösische débats doch wohl dasselbe gilt, was Stimming in Gröbers Grdr. II. Abt. II 24 von den provenzalischen Tenzonen aussagt, dass sie nämlich „in der bei weitem „überwiegenden Zahl von Verfassern stammen, die auch „örtlich zusammen waren, dass nur wenige Gedichte dieser „Art so zustande gekommen sind, dass die Verfasser sich „die Strophen abwechselnd übersandten."

Persönliche Verhältnisse, auf die der Dichter Colin Muset in seinen Gedichten anspielt, stimmen mit solchen des Nicholaus Mouset überein; cf. Bédier Carmen XII:

15. talent ai, n'en dotes mie
de raler a ma mesnie.

28. Quant je vieng a mon ostel.

46. Lors sui de mon ostel sire; hierzu: domus quae fuit Nicholai Mouset.

Im Winter kehrt Colin in sein Heim zurück und (XI, 40, 41): Aus bons morsels ai donée m'amor
Et aus grans feus par mi ceste froidor heisst es in dem mit dem troveor aus Amiens ausgeführten débat.

Mit dem Nebeneinanderstellen der Für und Wider

glaube ich mich hier begnügen zu müssen, da einmal bei den sprachlichen Schwierigkeiten die Identifizierung recht gewagt wäre, dann aber auch gar nichts ändern würde an der Thatsache, auf die es uns hier ankommt, dass der Lyriker Jacques d'Amiens mit einem Manne zusammen gelebt hat, der im Anfang des 13. Jhrh. dichtete.

Der Uebersetzer oder vielmehr Ueberarbeiter der ars amatoria des Ovid, Jacques d'Amiens, war, wie schon die Thatsache der Uebertragung des lateinischen Textes wahrscheinlich macht, ein clerc, vielleicht einer von denen, „qui „étaient tonsurés, mais non ordonnés prêtres, qui pouvaient „être mariés en renonçant à un avenir écclésiastique et n'en „restaient pas moins clercs" (G. Paris Litt. fr. 16, 17). Die Clercs lernten die Kunst der Liebe, wie eine Stelle aus einer Prosaübersetzung des Ovid (Hist. litt. XXIX 474) sagt, aus den Büchern der Alten. „L'amour est un art: „Par nature le scevent les femmes et les jeunes hommes „oiseus; et de coustume aux povres gens; et aux ribauls „par aprinson; aux clercs par les histoires et par les „livres et par les auctoritez des anciens." Die Art der Erwähnung der Beghinen (V. 2299 ff.), die von seiten der Kirche viel Anfeindung zu erleiden hatten, und die Stelle V. 72. 73 „mais garde au moustier ja n'i bees || Ke la ne doit on fors orer," die zu dem Tone des ganzen Gedichts wenig passt, scheinen auch für den geistlichen Stand des Verfassers zu sprechen.*

* Ob aber die Stelle, wie Kühne in seiner Arbeit über Maître Elie (Ausg. und Abh. XLVII 28) annimmt, dazu dienen kann, Abhängigkeit irgend welcher Art des Jacques von Maître Elie darzuthun, ist zweifelhaft. Die Tempel Ovids haben die Bearbeiter auf „moustier" und „parvis" gebracht. Maître Elie folgt, wie öfter, genauer seiner Vorlage als Jacques, indem er das „spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae" seinen Lesern mundgerecht macht. Jacques kann als clerc seine sehr bescheidene Warnung, auf die er dann (V. 74—82) dasselbe Zugeständnis wie Elie folgen lässt, auch ohne diesem Opposition machen zu wollen, gegeben

Zur Zeitbestimmung der Art d'amors sind sichere Anhaltspunkte nicht vorhanden. G. Paris verweist sie in der oben angeführten Stelle (Rom. XXII 290. Anm. 2) in die zweite Hälfte des 13. Jhrh. — Romània XII 527 sagt er: „Jacques d'Amiens écrivait vers 1250.“ Die lange und boshafte Anspielung auf die Beghinen scheint allerdings, eben weil sie eine boshafte ist, für das Gedicht die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts auszuschliessen. — Die in den 80er Jahren des 12. Jahrhunderts von Lambert le Bègues (Lambert de Liège: G. Paris Litt. fr. 204) gestifteten Beghinen gründeten Beghinenhöfe in der 1. Hälfte des 13. Jhrh. in den meisten Städten Belgiens und der Nachbarländer. Gegen

haben. Die Vorschrift Jacques' giebt übrigens Robert de Blois in seinem Chastiement des Dames (Barb. u. Méon II 184—219) V. 390 ff. noch weit ausführlicher. Es ist dort vom Verhalten im moustier die Rede und er sagt 401: De moult rire, de moult parler || Se doit l'en en moustier garder. || Moustiers est meson d'oroison, || N'i doit parler se de Dieu non. || Ne lessiez pas vo iex aler || Folement çà ne là muser. — Den übrigen Stellen erkennt Kühne selbst unbedingte Beweiskraft nicht zu. Elie 994. Que saiges est qui se chastie || Ce dit l'en, par autrui folie. Diese Stelle soll das Vorbild gewesen sein zu Jacques 51—54: Amant, retenes mon casti, || Par moi meisme vous casti: || Ki se castie par autrui || S'en a molt mains honte et anui. Die Verse erinnern aber einmal sehr an Ovid: ars amat. II 173 At vos, si sapitis, vestri peccata magistri Effugite et culpae damna timete meae; zweitens an das sprichwörtliche Felix quem faciunt aliena pericula cautum; und drittens war das Ganze selbst ein Sprichwort, wie das „ce dit l'en“ des Maître Elie beweist, cf. Ztschr. f. r. Ph. IV 80 (Tobler): „Mit: 'l'en dit' wird dieser Satz als ein Sprichwort bezeichnet.“ Einige Belegstellen: Rom. de la Rose 8754 Moult a benéurée vie || Cil qui par autrui se chastie. Das oben angeführte: Felix quem . . ist bei Michel unter dem Texte citiert; ferner findet es sich, wie ich durch Herrn Dr. Lohmeyer aus Cassel erfahre, in der Vorrede eines Buches von Kraut, Materialia zu der Münzgeschichte überhaupt und insbesondere zur hessischen und hennebergischen, Schmalkalden 1770. Der Ursprung des Spruches ist mir unbekannt. Clef d'Am. 2735 Et pour ceu doit chescune sage || Soi mirer en autri damage: || Essample d'autri vous ensegne. Chastoiement d'un père à son fils, Conte V 75: Filz, garde tei de tel folie || Que sage fait qui se chastie ||

Artois und die Pikardie hin haben sie sich erst gegen Mitte des 13. Jhrh. ausgebreitet, wie die Liste der Gründungsjahre der Beghinenhöfe in dem Briefe des Abbé S*** (Lettre de M. l'Abbé S*** à M[lle] G***, béguine d'Anvers. Paris 1737) zu zeigen vermag. Einige mögen hier Platz finden: Lille 1277, Douay 1219, Valenciennes 1239, Orchies 1260, Cambray 1234, Béthune 1242. Allerdings müssen Beghinen in Amiens schon 1199 ansässig gewesen sein, da sie damals vom Bischof Thibaut ein eigenes Haus bekamen; cf. Daire, Hist. d'Amiens II 223 . . . Le Reclusage ou Béguinage, situé dans le Cimetière, et donné aux Béguines par l'Evêque Thibaut l'an 1199; cf. Gallia Christiana Bd. X Spalte 1179:

Et par l'autrui mal esgarder || Se puet l'en bien del suen garder. Jubinal N Rec I 74 (Le dit de la Rébellion d'Engleterre): Sages d'autrui fait se chastie. L'Image du Monde (Romania XXI 487. V. 127): Qui ne se chastie d'autrui || Autres se chastie de lui. Montaiglon, Fabl. III. Bd. 199. Et Cil ne fet mie folie || Qui d'autrui mesfet se chastie. — Perceforest Vol. 2. c 142: Moult aise se chastie || Qui par autrui se chastie. Das viertägige Fieber, fievre quartaine, Elie 911, Jacques 140 ist in ähnlichem Zusammenhang im Roman d'Eneas V. 7917 zu lesen: Nenil, mais molt petit en falt || Une fievre quartaine valt: || Pire est amors que fievre ague. Wieder im selben Zusammenhang (es ist von Liebesschmerzen die Rede) Rose 2289: Onques fièvres n'éus si males, || Vermaus une hore, une autre pales, || Ne cotidianes, ne quartes. Escanor 8646: Car n'a membre qui ne li tramble || Plus que s'eust fievre tercaine. Henri d'Andeli, La bataille des vins (Barb. u. Méon I 157) V. 168: S'il hurtaissent à tel quintaine || Jamès n'eussent la quartaine. Eine Aufzählung der verschiedenen Fieberarten je nach der Dauer giebt eine Lauda des Franziskaners Jacopone (Gaspary: Ital. Litt. I 151): O Signor, per cortesia, Mandami la malsania. || A me la frevo quartana, || La contina et la terzana, || La doppia cottidiana, || Colla grande idropesia.—Noch eine Bemerkung zu Kühne. Auf S. 57 ist eine Anmerkung zu V 778 gegeben, der Stelle, wo Elie verbietet, Zauberei und Zaubersprüche zur Erwerbung der Liebe zu verwenden. Kühne schreibt: „Die Stelle scheint auf Gedichte wie „Partonopeus, wo Zauberei bei dem Liebesverhältnis im Spiele ist, zu „gehen". Die Stelle ist aber aus Ovid II 99—107, woher sie auch Jacques (V. 300) entnommen hat: Si desfent, que tu cure n'aies || d'amor desfendre par caraies.

domum in parochia sancti Jacobi Beguinis dedit anno 9911 ad aedificandum oratorium. — Abfällige Bemerkungen über das Wesen und Verhalten der Beghinen sind in der altfranz. Litteratur nicht selten. Hier mag eine Stelle aus dem Rom. v. d. Rose Platz finden, die im Tone der bei Jacques nicht allzu fern steht. v. 12982. Faulx-Semblant und Abstinence-Contrainte werfen sich in fromme Gewänder, um die Hüter des belagerten Schlosses zu täuschen: Tantost Astenance-Contrainte || Vest une robe cameline || Et s'atorne comme béguine || Et ot d'un large cuevrechief || Et d'un blanc drap covert le chief: || Son psaltier mie n'oblia; || Unes patenostres i a || A un blanc laz de fil pendues || Qui ne li furent pas vendues: || Donées les li ot uns frères || Qu'ele disoit qu'il ert ses pères, || Et le visitoit moult sovent || Plus que nul autre du covent; || Et il sovent la visitoit, || Maint biau sermon li récitoit. || Jà por Faulx-Semblant ne lessast || Que sovent ne la confessast; || Et par si grant dévocion || Faisoient lor confession, || Que deus testes avoit ensemble || En un chaperon, ce me semble. Die Stelle, die gegen 1277 geschrieben ist, giebt zugleich genaueren Aufschluss über die Kleidung der Beghinen. Auch in der Chanson religieuse, Raynaud 1177 (gedr. bei Jeanroy: Orig. 482) ist bei Einführung der Beghine nicht versäumt, auf ihre schmucke Kleidung hinzuweisen. Str. 2: La beguine s'est levée, || De vesture bien paree || Au moustier s'en est alée.

Ebenso sei der Aeusserungen Rustebeuf's (Mitte des 13. Jhrh.) über die Beghinen gedacht. — Bei Jacques d'Amiens und in den erwähnten Stellen ist von dem Lebenswandel der Beghinen als einem nach aussen hin doch immer wohlanständigen die Rede, während gegen Ende des Jahrhunderts und im Anfange des folgenden bischöfliche Erlasse erscheinen, welche Ausschreitungen der schlimmsten Art maassregeln. Bei E. Hallmann, Geschichte des Ursprungs der belgischen Beghinen, Berlin 1843, sind einige dieser Er-

lasse zu finden. Cf. S. 15: „Jm Jahre 1283 befahl in Lüttich „ein Bischof Johannes, 4 Beghinen zu wählen, die alle Excesse „gegen die Wohlanständigkeit der Anstalt dem Pfarrer an„zeigen und mit dessen Zurateziehung bestrafen sollten, selbst „durch Ausstossung aus der Gemeinde.“ — Noch deutlicher wird dort der Bischof Adulphus im J. 1325; cf. S. 16: „Jede „Beghine, heisst es, soll ihrem Pfarrer in allen erlaubten und „anständigen Dingen Gehorsam leisten und wenigstens drei„mal im Jahre zur Beichte gehen. In jedem Beghinenhofe „soll eine Vorsteherin sein, welche den Beghinen die Erlaub„nis zum Ausgehen geben muss. Keine Beghine soll sich „ohne Aufsicht in der Stadt herumtreiben, noch unanständige „Lieder singen. Nach dem Läuten der Abendglocke soll „keine Beghine vor der Thür an der Strasse sitzen und „nicht anders ausgehen als im äussersten Notfalle. Personen „männlichen Geschlechts über 10 Jahre sollen sich nicht in „den Häusern der Beghinen aufhalten, auch sollen keine „fremden Weiber unter ihnen wohnen, u. s. w.“

Jacques d'Amiens muss wohl seine Aeusserung über die Beghinen ein gutes Stück früher gegeben haben, als derartige Bestimmungen erscheinen konnten. Es wäre doch bei derartigen Umständen gewiss nicht nötig gewesen, sich hinter geheimnisvolle Andeutungen zu verstecken und jede nähere Aussage zu verweigern.

Wenn also die Mitte des 13. Jhrh. die ungefähre Abfassungszeit des Gedichtes ist, wie Gaston Paris (Rom. XII 527) aussagt, so machen zeitliche Schwierigkeiten nicht notwendig, in dem Verfasser der Ars d'amors einen andern als in dem Partner des Colin Muset zu sehen. Colin Muset hat Lieder im Anfang des 13. Jhrh. verfasst, aber der débat steht nicht in der Handschrift, welche nur Lieder jener Zeit enthält, vielmehr scheint es, wie schon bemerkt wurde, dass der junge Jacques sich an den erfahrenen Mann wendet, der ihm dann rät, Liebe Liebe sein zu lassen und den Freuden des Mahles sein Herz zu schenken. Dass

dann derselbe Jacques einige Jahrzehnte später — es mögen 30 Jahre sein — die ars amatoria des Ovid übertrug, ist doch kein Ding der Unmöglichkeit. — Auch der geistliche Stand des einen Jacques ist kein Hindernis für die Identifizierung. „Auch die Kleriker und selbst die Mönche ergötzten sich an dem Spiel der Poesie, wie die Namen Li „moines de St. Denis, li chapelains de Laon, Monios de Paris „beweisen, ja noch ein anderer Mönch aus Arras, also wohl „aus dem Kloster St. Vaast, ist als Dichter von Liebesliedern „unter dem Namen Monios d' Arras bekannt" (Schwan: Afr. Ldhs. S. 257). Gewiss gehört auch Richard de Fournival hierher.

Also Zeit und Stand bieten keine Schwierigkeiten, wohl aber wäre eine Schwierigkeit in der Thatsache zu sehen, dass zwei Dichter gleichen Namens, aus demselben Orte in zwei Dichtungen, die beide sowohl dem einen als dem andern der Zeit nach zufallen können, ihren Namen ohne jeden unterscheidenden Zusatz bekannt geben. Es scheint mir daher, dass wir in dem Lyriker und dem Verfasser der Art d' amors dieselbe Person zu verschiedenen Zeiten ihres Lebens zu sehen haben.

Quelle der Art d' amors.

Die Quelle der Art d' amors ist Ovids gleichnamiges Gedicht. Körting giebt in seiner Ausgabe S. XII—XIII ein Verzeichnis der Parallelstellen, das ich zu vervollständigen gesucht habe:

Jacques d'Amiens.	Ovid.
V. 1—10	I 1—4
11—13	30
27—36	35—38
37—38	II 13—14
51—54	II 173—174
55—58	I 35—38 (wiederholt.)
61—63	41—42
67—68	49—50, 55 (Rom=Heimat.)
81—82	99

Jacques d'Amiens.	Ovid.
86—96	100, 137—141
100	152
109—118	595—596
119—124	143—144 (?)
125—127	573—574
155—156	146
159—160	149—150 (?)
173—179	153—156
188—190	157—158
191—195	139—143
196—201	229—232
202—205	589
212—219	237—244
220—227	597—600
227—237	575—578
238—243	603—606
244—251	601—602
252—256	579—580
280—287, 302—305	741—742, 750—754
308—331	245—252
332—336	263—266
337—339	755—756
340—367	269—278
368—375	343—346
378—379	613—614
380—394	351—356, II 251—254
398—423	375—390, 394—398
426—432	359—362
456—461	365—366, 373
1096—1100	659—660
1101—1113	455—456, 469—470, 479—482
1130—1133	443, 631
1136—1137	II 165
1138—1139	I 453
1140—1147	II 167
1148—1151	II 161—164
1196—1254	I 663—678
1290—1299	II 11—14
1300—1309	II 99—108, 111—112
1310—1313	123—124
1314—1315	113—120
1316—1337	151—160
1338—1343	175—176
1344—1428	169—172
1467—1486	177—178, 197—204

Jacques d'Amiens.		Ovid.
1487—1499		233—238
1500—1508		247—248
1509—1545		295—314
1546—1548		347
1549—1553		349—351
1554—1562		357—360
1565—1570		373—378
1571—1600		435—436, 451—460
1601—1636		555—558, 593—596
1637—1640		641—642
1641—1660	etwa	643—646, 657—668
1661—1666	entspricht	655—656
1669—1679		703—708
1689—1700		717—720, 725—732
1707—1713		I 513—518
1717—1718		II 745—746
1743—1745		III 31
1798—1832		III 59—80
1883—1890		579—580
1893—1911		509—514
1914—1915		89—90
1995—2002		I 615—616, 618
2055—2062		III 581—582, 587
2085—2092		601—602
2107—2120		553—554
2245—2246		101
2255—2256		105
2259—2260		131 (Umgek. Ansicht.)
2261—2274		209—210, 229—230
2275—2276		135—136
2277		191
2278		189
2281		133
2286—2290		563—564
2335—2340		665—666

Die grosse Lücke, welche die Liebesanträge entstehen lassen, will G. Paris durch Entlehnungen aus der Ars amandi des André le Chapelain ausfüllen. (Erotica, seu Amatoria, Andreae capellani regii etc. in publicum emissa a Dethmaro Mulhero, Dorpmundae 1610.—Andreae Capellani regii Francorum De Amore libri tres. Recensuit E. Trojel. Havniae

MDCCCXCII.) Romania XII 527: „Le poème de Jacques „d' Amiens, l'art d'amors, n'est pas une traduction du livre „d'André, mais il en présente en maint endroit l'imitation: „les modèles de conversation, notamment entre les amoureux „de différentes classes, sont visiblement empruntés à l' Ars „amandi du Chapelain." Im Einzelnen lassen sich aber Nachahmungen des André bei Jacques nicht nachweisen, höchstens könnte der pikardische Dichter den Gedanken, Liebesanträge einzuflechten, aus dem Werke des André entnommen haben; cf. Trojel S. XIII: „Veri simile videtur, ei „exemplum Andreae secuto in mentem venisse viros cum „feminis de amore colloquentes earumque petentes amorem „in suam artem inferre." Hierzu müsste dann bemerkt werden, dass André Liebhaber und Damen verschiedener Stände sprechen lässt, während Jacques nur auf der weiblichen Seite Unterschiede macht und auch hier weniger nach der gesellschaftlichen Stellung, wie André, als nach Alter, Erfahrung, sittlicher Auffassung.*

Uebrigens lässt sich bei Jacques durch das ganze Gedicht die Neigung nachweisen, kurze Andeutungen Ovids und einfache Gedanken in längerer direkter Rede und Gegenrede zu verdeutlichen. — Für Maître Elie hat Kühne (S. 18) dasselbe nachgewiesen und für zwei Stellen belegt:

Ovid: I 365—372	Elie: 309—327
— I 379	— 345—353.

Auch Jean de Meung (Rose II, S. 75—122) wendet bei der Behandlung des gleichen Stoffes mehrfach längere direkte Rede an. — Es war eben Geschmack der Zeit und die

* Ein ganz ähnlicher Fall der Anweisung für den Liebesantrag des Ritters und die Entgegnung der Dame findet sich bei Robert de Blois: Chastiment des Dames (Barb. u. Méon II 184), wo V. 640 -676 der Liebhaber in der Form einer Chanson d'amour seinen Antrag macht und die Dame eine Entgegnung giebt, die nach den Ueberschriften Körtings der Antwort der „— verheirateten — streng sittlichen und deshalb über den Antrag entrüsteten Dame" am meisten entsprechen würde (V. 677—731).

Meinung der für Laien schreibenden Kleriker, dass weit ausgeführte Beispiele den Gedanken erläutern müssten: cf. Rose 18328 ff. Qui bien voldroit la chose emprendre, || Qui n'est pas légière à entendre, || Un gros exemple en porroit metre || As gens laiz qui n'entendent letre: || Car tex gens vuelent grosses choses, || Sens grant sostiveté de gloses. — Einige Beispiele aus Jacques:

Jacques:	Ovid:	Jacques:	Ovid:
134—152	—	1587—1597	II 455—460
163—172	I 153—154	1859—1878	—
1271—1285	—	2075—2092	III 559—602
1344—1427	II 169—172	2146—2176	—
1522—1533	II 295—310		

Der Inhalt der Liebesanträge lässt das Suchen nach einer besonderen Quelle nicht als nötig erscheinen, vielmehr setzt er sich zusammen aus Belehrungen, die im Gedichte schon einmal gegeben sind und einer Sammlung von Liebesversicherungen aus zahlreichen Chansons d'amour, die dem Dichter natürlich bekannt waren. Einige Belege:

521—530	vergl. mit	1487—1496
720—727	— —	1815—1818
814—873	— —	1724—1762
878—885	— —	1116—1117. 1176 ff.
891—902	— —	1859—1862.

Quellen der Remedes d'amors.

Auch über die Quellen der „Remedes d'amors," die durch eine allseitig abgelehnte Vermutung Körtings dem Jacques d'Amiens zugeschrieben wurden, sei einiges hinzugefügt. G. Paris (Hist. litt. XXIX 486) vermutet als Quelle den Andreas Capellanus oder Albertano da Brescia, auf keinen Fall Ovid. Bei Albertano (Sundby: Albertani Brixiensis liber Consolationis et Consilii, Havniae 1873; Dei Trattati Morali di Albertano da Brescia Volgarizzamento etc. hrsg. v. Selmi, Bologna 1873) habe ich nichts finden können, was

die Annahme einer Entlehnung rechtfertigte, dem Andreas dagegen scheint der Anonymus ziemlich viel, auch für die Anlage des ganzen Gedichtes, zu verdanken.

Rem. d'am. V. 99—100. -- Andr. Cap.* A: Est igitur primo videre, quid sit amor et unde dicatur, quid sit effectus amoris, inter quos possit esse amor .... qualiter amor acquiratur, retineatur, augmentetur (Tr.), finiatur. Ist das nicht auch die Disposition für die Remedes d'amors?

V. 138—140. — Andr. Cap. P_8: Quid (Quod Tr.) ergo ibi bonum poterit reperiri (inveniri Tr.), ubi nihil nisi contra Dei geritur voluntatem? Heu, quantus inest dolor, quantaque (quantave Tr.) nos cordis amaritudo detentat, cum dolentes assidue cernimus hominibus propter turpes (et nefandos Tr.) Veneris actus coelestia denegari. — Es scheint, dass die unmittelbare Nachbarschaft des Wortes amaritudo den Dichter zu dem sogleich folgenden Wortspiel mit amertume veranlasst hat. V. 144: Si faite amors les cuers alume || Et si fort embrasse et esprent || De ceaus, a cui elle se prent, || Ke mieux deust iestre apielee || Amertume c'amors noumée. Allerdings ist das naheliegende Spiel nicht gerade selten (cf. Tobler, Verm. Beitr. II 236: Gaspary, Ital. Litt. I 81 amore — amaro). Baudouin de Condé scheint es besonders gefallen zu haben; cf. Li contes d'Amour V. 96—101; Uns autres Dis d'Amours fines V. 35; Wardecors V. 185; Li Prisons d'Amours V. 812 ff.: Car qui bien amer acoustume || La douçours entent l'amertume, || Si que li las pas n'aperçoit || L'amer k'en bien amer reçoit; || Car tout çou c'amertume enfiele || Douçors de bien amer enmiele; || Ensi entre dedens la tour || Qui sent ceste amere douçour. || A tant connois k'elle est amere, || Mais je sui si lonc tans amere || Ke ja por nul amer sentir || Ne me quic d'amer repentir || Celi qui me rent par coustume || Pour loial amer amertume.

* Citiert ist nach der Ausgabe von 1610. Trojels Abweichungen sind durch Tr. kenntlich gemacht.

Erwähnt sei noch die Zusammenstellung von amor und amer im Escanor 16990 und die seltsame Erklärung von amor bei Jacques de Baisieux (Trouvères belges I 186) V. 111: a mors = sans mort.

V. 149—172. — Andr. Cap. $Q_{4.5}$: Nam ex amore et Veneris opere corpora debilitantur humana, et inde (ideo Tr.) homines minus efficiunter in bello potentes . . . . propter amorem corpus minoris cibi et potionis (potus Tr.) assumptione nutritur . . . Praeterea tollit amor (etiam Tr.) somnum, et omni solet hominem privare quiete. Sed ex privatione somni sequitur in homine digestio mala, et corporis debilitatio multa. (Cf. auch Ovid, Ars I 729—738.)

V. 175—184. — Andr. Cap. P_6.: Multi tamen nomine vocantur amici, qui nominis vacuantur effectu, quia ipsorum amicitia (temporis Tr.) importunitate resolvitur. Verus enim (autem Tr.) amicus in amici adversitatibus fidelior invenitur, et efficitur omni turbatione constantior. Huic autem sententiae proverbium istud (illud Tr.) alludit antiquum:

Cum fueris felix, multos numerabis amicos,
Tempora cum fuerint nubila, solus eris.

V. 333—334, 345—357. — Andr. Cap. P_5: Odit namque Deus et utroque jussit testamento puniri, quos extra nuptiales (actus Tr.) agnoscit Veneris operibus obligari vel quocunque voluptatis genere detineri.

V. 420—425. — Andr. Cap. A_4: Est igitur (nunc Tr.) videre, quae sint aptae personae ad amoris arma ferenda . . . Aetas impedit, quia post sexagesimum annum in masculo . . .

V. 426—427. — Andr. Cap. Q: Clericus enim a Deo (adeo Tr.) nullus invenitur generosus vel tanta prosapia clarus, si amoris noscatur vacare mysteriis et carnis voluptatibus (inservire, qui ecclesiasticos facile Tr.) consequatur honores.

Q_3: In hoc enim saeculo nihil debet homo diligere

tanta affectione, quanta uxorem, quae legitime (legitimo Tr.) est sibi iure conjuncta.

Mit Ovid findet sich doch mehr Uebereinstimmung, als Körting (S. XXII), der nur zwei Parallelstellen giebt, annimmt:

442—445. — Ovid: Ars I 51—52.

446—451. — — Rem. 55—60. Die drei ersten Beispiele der unglücklichen Liebespaare (Phyllis-Demophoon; Dido-Eneas; Medea-Jason) führt der Dichter aus Ovid an, die übrigen, die dort verzeichnet stehen, will er nicht mehr aufzählen. v. 452: Et molt d'autre en reçurent mort || Dont n'est mestiers, que ie recort.

504—515. — Rem. 107—110.

536—545. — — 119—120; 123—126. Die Stelle ist offenbar aus Ovid entlehnt. Der Dichter beruft sich aber auf eine andere Autorität, auf Cato. V. 536: Catons ne nos ensegne mie. Vielleicht ist „Nasons" zu lesen, besonders da Ovid kurz vor dieser und zwischen den beiden vorhergehenden entlehnten Stellen diesen seinen Namen zweimal nennt: Rem. V. 71. Naso legendus erat tum, cum didicistis amare; || Idem nunc vobis Naso legendus erit. — V. 546—553. — Ovid Rem. 489—494.

Noch einzelne Bibelstellen, Sprichwörter, Anklänge an andere Denkmäler.

V. 135—137 vergl. mit Rose 3069, wo Raison zum Amant spricht: Onques mon conseil n'atendis, || Quant au diex d'Amors te rendis: || Le cuer que tu as trop volage, || Te fist entrer en tel folage. Ebenso 4995: Amors, se bien suis apensée || C'est maladie de pensée. Die erste Stelle hat auffallende Aehnlichkeit mit der beim Anonymus; cuers-volage (Rose); volentes-volage (Anon.); dann giebt bei Jean de Meung „Raisons" die Rüge, zu welcher der Anon. hinzufügt: a raison contraire.

V. 107. — 1. Johannes 4 V. 6. Vergl. Guiot de Provins 1829: Diex est charitez voirement (Barb. u. Méon II 366);

Baudouin de Condé: Li Contes d'Amours 326: Dieus est charites.

V. 120. — Matthaeus 22. V. 39.

V. 194. — Robert de Blois, Chast. des Dames 152: Où est mes cuers, la vont mi œil.

Berner Ldhschr. CCCXC. Str. 4. V. 4: Ou c'est l'amor, lai sont li eul ausi.

V. 371—373. — Le Roux de Lincy II 380. Qui a besoing de feu avec le doigt le va querre (XVs.). Hierzu ist eine Bemerkung von G. Paris (Hist. litt. XXIX 484) zu vergleichen, wo er von einer späteren Prosaerläuterung des Ovid handelt. „Voici une note assez singulière. Ovide „disant que l'amant doit se plier à bien des choses pénibles, „notre auteur ajoute: Car qui a besoin du feu a son doy le „quiert. Ceste coustume tiennent ilz d'usaige en Provence „et en Gascogne et dient 'doutas ami' et ce mot emporte „grant signe d'amour (Rauol Taingny: et dient 'douchas „henuit enamoure appert grant signe d'amours.') Le texte „est sans doute altéré dans les deux manuscrits et cache „quelque dicton provençal." Der Sinn des Sprichworts ist, dass einer, der ein Gut (das Feuer) besitzen muss, nicht vor den Schwierigkeiten und Schmerzen zurückschreckt, die mit der Erlangung verbunden sind (es mit eigener Hand holt): V. 365 ff.

> Se aucuns de ciaus, [qui] se deut,
> Par proiere porcacier veut
> (U en maniere que il puisse)
> Que de son mal garrison truisse,
> Nus ne s'en devroit merveillier;
> Car on seut dire . . .

Wenn von jenen (oben bezeichneten) einer, der leidet, durch Bitte (oder auf andrem ihm zugänglichen Wege) sich darum bemühen will Genesung von seiner Krankheit zu finden, so sollte das keinen überraschen: denn das Sprichwort sagt, dass der, welcher Feuer nötig hat, es mit eigener Hand holt.

V. 177—178. Das „tous tans aime qui est amis“, welches sich auch Rose 5047 findet — der Herausgeber dieses Werkes setzt hinzu: Omni tempore diligit, qui amicus est —, ist ein Citat aus der Bibel. Sprüche 17, V. 17: „Ein Freund liebet allezeit, und ein Bruder wird in der Not erfunden.“ Dazu, dass der Verfasser — offenbar ein Geistlicher — die Bibel „nos escris“ nennt, ist zu vergleichen: Chastoiement d'un père à son fils; Conte XXVII V. 128 Ces clers trovent en lors escriz; folgt ein Citat aus der Bibel.

V. 484—485. — Le Roux de Lincy II 403. Das Sprichwort ist verwendet: Lyoner Ysopet 1739—1740. Geoffroy de Chastillon (Tarbé; Chans. S. 33)

Mais li vilains suelt dire en reprovier
Cil chiet en bas, qui trop haut vuelt monter.

Codicille de Jean de Meung (P. Meyer: Notices et extraits XXXIII. 2. Abt. S. 223)

Qui plus haut monte qui ne doit
De plus haut chet qui ne vouldroit.

Am Rande steht im Manuskript:

Plus valet ascensum numquam super astra levari
Quam per descensum super infima precipitari.

V. 555. — Sprüche 17, V. 22: Ein fröhlich Herz macht das Leben lustig, aber ein betrübter Mut vertrocknet das Gebein.

V. 558—561. — Rose 3056: Homs qui aime ne puet bien faire.

V. 590—596. — Rose 2627 ff.: Esperance confort li livre.

Zu der Versicherung des Anonymus V. 44—46, dass er nicht Fabeln von Renart, Ysengrin etc. erzählen werde,

findet sich eine Parallele im ms. 12471. No. 14 (G. Paris Saint Alexis S. 214): Sacies que ne vous voel pas dire || Si com dans Rainars se fist mire, || Ne com Hersens fist l'estipot; || De tout çou n'i ara un mot.

Die lyrischen Gedichte.

Die sieben Gedichte, welche die Berner Liederhandschrift unter dem Namen Jácques d'Amiens überliefert, zerlegen wir in drei Abteilungen und stellen zur ersten nur den débat mit Colin Muset:

I. Colins Musés, ie me plaing d'une amor

weil nur die betreffenden Strophen dieses Gedichts dem Jacques mit Sicherheit zuzuweisen sind; zur zweiten die Pastourelle:

II. Ier matin ie m'en aloie

und die Chanson d'amour:

III. Canter m'estuet, quant contesse m'en prie

weil in diesen Sprache und Inhalt der Urheberschaft eines trouvère Jacques aus Amiens nicht entgegen sind; zur dritten die Chansons d'amour:

IV. Se per men cant me düusse aligier;

V. Hareu! d'amors plaindre an chantant

VI. Per maintes fois m'est venu an talant

VII. Sospris d'amors fins cuers ne se puet taire

wo bei den drei letzten sprachliche Eigentümlichkeiten, bei der ersten (IV) andere Gründe die Glaubwürdigkeit der überlieferten Autorschaft erschüttern.

I.

Entgegen der bei den dichterischen débats eingehaltenen Regel, nach der in der dritten Strophe der Meinung des angerufenen Partners widersprochen wird, ist Jacques mit dem Rate Colins, die treulose Liebe zu verlassen, völlig einverstanden, erklärt sich auch eins mit ihm in seiner Ansicht über die Habgier der Bürgerinnen im Allgemeinen, nur will er zum Schlusse deshalb der Liebe zur „edlen Dame", le bielle, le blonde, le millor, nicht entsagen und gerät so mit seinem Partner in Widerspruch.

Strophenschema: 10a 7b. 10a 7b. 10a 10a 10b. ; die siebensilbigen Verse sind cäsurfrei; die zehnsilbigen haben gewöhnlich Cäsur nach betonter vierter Silbe. Scheinbar weibliche Cäsur bei betonter vierter (Tobler Versbau[3] 89) Str. 4. V. 5. Eine lyrische Cäsur findet sich Str. 5. V. 6 (Tobler Versbau[3] 92). Der Hiatus Str. 1. V. 6: ke il, ebenso Str. 4. V. 1: ne iror ist zulässig (Tobl. Versb.[3]. 56; G. Paris Alexis 131).

Übersetzung:

1. Colin Muset, ich beklage mich über eine Liebe, der ich lange gedient habe mit treuem Herzen, aber weder Mitleid noch Hilfe kann ich jemals darin finden, und keine Rettung. Und doch finde ich viele Anzeichen von grosser Holdseligkeit, aber es scheint mir, dass sie Verräter sind, denn Mund und Herz entsprechen sich darin durchaus nicht.

2. Jacques d'Amiens, lasst diese Thorheit! Fliehet falsche Liebesgunst, und dem schönen Anschein vertraut zu keiner Zeit: Der ist ein Thor, der darauf vertraut! Da Ihr ihr Herz als Lügner erfindet, werdet Ihr, wenn Ihr sie weiter liebt, oft Schmerz und Verdruss davon haben, und Schlimmeres, als ich sagen mag.

3. Colin Muset, es wird mir keine Unehre sein, wenn ich von ihr mich trenne. Da ich ihr Gesicht als trügerisch erfunden habe, werde ich mich nach einer (andern) Freundin umthun; denn ich habe sie solches Wesen, solche Miene

und solches Gebahren anderswo zur Schau tragen sehen, dessentwegen ich sie und ihre Gesellschaft hasse.

4. Jacques d'Amiens, es giebt nicht Schmerz noch Kummer, ausser dem, der von der Eifersucht kommt; ein armer Liebhaber, der nach hoher Dienstschaft strebt, erleidet manchen Schmerz; und einen Brauch hat die Bürgerin allezeit: Nie wird sie, so reich sie auch sein mag, einen Mann lieben, wenn er nicht eine wohlgespickte Börse hat.

5. Colin Muset, der „edlen Dame" sei Ehre, die hierauf keineswegs sieht, sondern dahin, wo sie Einsicht, Biederkeit und Trefflichkeit, Lebenslust und Höfischheit erblickt. Die Falsche lasse ich deshalb und ziehe mich zurück zu der Schönen, der Blonden und der Besten, die je um Liebe gebeten wurde.

6. Jacques d'Amiens, und ich kehre eilends zurück zu den Kapaunen in würziger Brühe (Knoblauchsauçe), und zu den Kuchen, die weiss sind wie die Blume, und zum vortrefflichen abgelagerten Wein. Den guten Bissen habe ich meine Liebe geweiht, und den grossen Feuern inmitten dieser Kälte: Macht es (auch) so, und Ihr werdet ein gutes Leben führen!

7. Colin Muset, suche Du Deine Bequemlichkeit und Pflege, und ich werde der Liebe Freude und Fröhlichkeit suchen: Denn der Liebe kann ich durchaus nicht entraten.

II.

Die vorliegende Pastourelle würde, nach der Einteilung von G. Paris (cf. Cloetta Archiv XCI 35. 36) zu den „klassischen" zu zählen sein und zwar zu denen, in welchen der Dichter zu seinem Ziel gelangt. G. Paris (Journal des Savants 1891 S. 736 in der Besprechung von Jeanroy's Origines) führt dieselbe unter der grossen Zahl der Pastourellen auf, in denen die Hirtin ihrem Hirten untreu gemacht wird. Doch verdient sie vielleicht noch eine Sonderstellung. In

keiner der bei Bartsch gedruckten Pastourellen ist der dramatische Konflikt soweit ausgesponnen, dass der selbst treulose Robin, von der verratenen Geliebten auf frischer That ertappt, dem Kampfe der beiden Hirtinnen selbst beiwohnt, die ehemalige Geliebte misshandelt und geradezu in die Arme des schadenfrohen Ritters jagt. Auf jeden Fall würde Jeanroy sie wohl zu denen rechnen, „qui ne méritent pas „le reproche de monotonie et dans lesquelles nos poètes ont „vraiment découvert une veine nouvelle“ (Origines 41).

Strophenschema: 7a. 6b 7a. 6b 7a. 6b 7a. 6b 7a. 6b 7a. 6b. Je zwei Strophen sind durch den Reim verbunden. Über den 6- und 7-Silbner vergl. Stengel: Gröbers Grdr. II. Bd. I. Abt. S. 21. — Str. 6. V. 7 Hiatus, den Herr Prof. Tobler durch Einführung von tresdouche oder me douche tilgt.

Übersetzung:

1. Gestern Morgen ging ich dahin, ein Gehölz entlang schlendernd; in tiefen Liebesgedanken war ich und wollte mich zerstreuen. Und ich fand inmitten meines Weges, ganz allein hinter ihrer Herde, eine zierliche Hirtin, die grosse Freude zur Schau trug. Die ganze Wiese hallt davon wieder, so laut sang sie: „Dorelot vadi vadoie!“ Den Robin lockt sie herbei.

2. Artig entbot ich ihr meinen Gruss, dann frage ich sie: „Schöne, holde, sittsame und züchtige Maid, wen ruft Ihr?“ — „Robin, Herr, wenn ich ihn hätte, würde ich einen Andern nicht suchen!“ — „Schönes Kind, er ist neben jenem Erlenbusch, wo er den Hof macht; eine mit einem blauen Rocke umarmt er wiederholt.“ — „Dorelot vadi vadoie!“ Marot läuft eilends dorthin.

3. Marot findet das Pärchen und ruft aus mit lautem Schrei, wie eine Rasende: „Wehe, Robin, wehe! — Ganz schmutzige, ausgemachte Dirne! Wie kamst Du zur Unzeit hierher! Sehr frech bist Du und verwegen, wenn Du mir meinen Freund nimmst.“ — Jene, wie von Sinnen, ant-

wortet: „Er hätte Euch geliebt? Pfui!" — Dorelot vadi vadoie!" Ihr habt ihm Hörner aufgesetzt!"

4. Den Stock (Keulchen) hat Marot erhoben, als sie das hörte; schon wollte sie damit einen heftigen Streich führen, als Robin ihn ihr abnahm. Eine tüchtige Ohrfeige hat er ihr gegeben, und ganz gehörig schlug er sie. Marot, vollständig zerzaust, entfloh zu mir. Damit sie (noch) mehr in Zorn geriete, sage ich zu ihr ganz mitleidig (klagend): „Dorelot vadi vadoie! Eine grosse Schmach ist das."

5. „Marot, Euer Treiben schätzt er wenig, das seht Ihr; wenn er Euch so verletzt hat, gewiss, dass ist eine grosse Gemeinheit.

(*Lücke.*)

Robin hat Euch hintergangen, und Ihr, hintergeht Ihr ihn wieder! Dorelot vadi vadoie! Sucht einen andern Freund!"

6. „Marot, um Gotteswillen, gebet mir doch Eure Freundschaft. Ich liebe, diene und bitte Euch, eine gute Weile ist es her, wohl wisst Ihr es!" — „Herr, ich bin so betrübt, um Gotteswillen, verspottet mich nicht!" — „Nicht doch, holde Freundin, vielmehr sage ich Euch die Wahrheit." — Dann habe ich sie sanft umarmt; teils mit Gewalt, teils mit ihrem guten Belieben — „Dorelot vadi vadoie!" — that ich an ihr meinen Willen.

7. Als es zum Scheiden kam, singt sie die Wiesen hinab: „Dorelot vadi vadoie! Robin, Du bist ein ausgemachter Hahnrei!"

III.

Die Ansicht Bédier's, wonach der im Eingang des zweiten Envoi genannte Ferri der Gemahl der kurz vorher erwähnten Gräfin sein soll, wird von G. Paris (Romania XXII 290) zurückgewiesen mit der Begründung, dass die schmucklose Namensnennung eines Herzogs nicht angängig

gewesen wäre, dass ferner beide Namen gar nicht, wie Bédier sagt, „uno carmine“ zusammen genannt seien, sondern dass zwei verschiedene Envois vorliegen, die gewiss nicht demselben Exemplar angefügt waren. — Cf. Diez P. d. Tr.[2] 179: „Es ist nichts seltenes, dass mehrere dieser Geleite „auf einander folgen.“ (Dort Beisp.) Nach G. Paris' Meinung hat man in Ferri einen der Teilnehmer an den jeux-partis (Raynaud 1092. 1122) zu sehen, die ihrerseits wohl wieder zu identifizieren sein werden mit dem Partner des Jehan Bretel, des Zeitgenossen Adams de la Halle. Die Thatsache, dass Jacques d'Amiens, dessen lyrische Wirksamkeit teilweise schon mit der Colin Musets zusammenfällt, einem Zeitgenossen des Adam de la Halle mit einem Envoi gehuldigt hat, ist zeitlich nicht unmöglich.

Strophenschema: 10a˘ 10b 10a˘ 10b 10c˘ 10c˘ 10d˘ 10d˘ . Fünf durch den Reim verbundene Strophen; zwei Envois, von denen jeder den letzten vier Versen der Strophe entspricht. Männliche Cäsur nach betonter vierter Silbe. Str. 2. V. 3 lyrische Cäsur; V. 4 scheinbar weibliche Cäsur: Str. 4. V. 7 epische Cäsur, wo Herr Prof. Tobler mont einsetzt; Str. 5. V. 2 lyrische Cäsur; Str. 5. V. 6 scheinbar weibliche Cäsur; Envoi I 3 epische Cäsur.

Übersetzung:

1. Singen muss ich, wenn eine Gräfin mich darum bittet, aber ich wundere mich, wieso ich singen kann; denn zum Tode fordert mich mein thörichtes Herz heraus, das mich dorthin, wohin ich nicht darf, denken lässt, und zur Liebe, die in sich grosse Hoffnung hat; aber besser muss ich sie Überhebung nennen; denn ich weiss nicht, woher das Verdienst nehmen, durch das ich so grosse Ehre erworben haben sollte.

2. Liebesunglück macht mich manchmal verzagt: denn ein Unglücklicher hat Grund mehr als Andere zu fürchten, aber meiner Dame wird es durchaus nicht schaden, dass ich bei ihr (nicht?) Gnade finden werde; denn ihre grosse Treff-

lichkeit lässt es erwarten und ihre edle Art, und ihre Vorzüge werden mein Unglück besiegen, dass ich bei ihr Mitleid und Grossmut finden werde, woher die Gnade kommen wird, die ich erfleht habe.

3. Zum wenigsten insofern kenne ich meine Thorheit, dass ich eine Dame liebe, der ich es nicht zu zeigen wage. Aber ich habe grosses Unrecht, denn sie wird mich gewiss nicht töten: Ist es doch nicht ein Bär, ein Löwe oder ein Eber, sondern ein liebliches Wesen von sehr holder Umgänglichkeit und ein lichtes Antlitz von sehr holdem Aussehen, und ich glaube nicht, dass in ihrem Herzen sesshaft sei die Grausamkeit, um derenwillen sie je gescholten werden sollte.

4. Wo Schönheit ist und jede Trefflichkeit, da lässt sich erwarten, dass Liebe wohne und hafte, und wenn sie dort nicht hochgehalten und gepflegt wird, wo soll man sie (denn) suchen und verlangen? Wenn Liebe nicht über die Besten Gewalt hat, dann geht jedes Gut und Freude zum Verfall; wohl wird ersichtlich, dass in der Welt jede Freude geringer wird, denn Liebe hat fürder wenig Macht und Gerichtsbarkeit.

5. Lasst nicht zu, o Liebe, solchen Frevel, dass Ihr bei meiner Dame mich in Vergessenheit kommen lasst! Jetzt habe ich übel geredet: Gut geht es, wenn sie mich vergisst; denn „Vergessen“ das kommt aus dem „Gedenken“. Denn, wenn sie mich jemals vergessen hätte, würde sie mich doch in der Erinnerung gehabt haben. Grosse Freude würde mir, denke ich, daraus erworben werden können, wenn je Erinnerung an mich sich ihrer bemächtigt hätte (haben wird).

Envoi I:

Gräfin, in Euch hat so viel Gutes Wohnung, dass, wenn man Ehren nach Maassgabe der Trefflichkeit verteilte, Euch eine goldene Krone aufgesetzt werden müsste. Aber wenn es hier nicht ist, möge es Euch für den Himmel versprochen sein!

Envoi II:

Ferri, der die Liebe wohl in der Erinnerung hat, vergisst schnell alle Übel, jeden Gram! Jenes einzige holde Übel erleichtert und vermindert alle andern Übel, und deshalb liebt und schätzt er sie!

IV.

Das Gedicht in seiner uns vorliegenden Gestalt ist ein Unicum der berner Handschrift. Die Handschriften M T R J N K X P bringen eine Umdichtung, die nach Schwan (Afr. Ldhschr. 269) „unter dem Einfluss der neuen proven-„zalischen Theorie, wonach jedes Gedicht aus fünf Strophen „mit gleichen Reimen bestehen musste, entstanden ist.“ Die Vermutung Schwans, der den ihm nicht bekannten Text von J für übereinstimmend mit C hielt, bestätigt sich nicht, vielmehr bringt die Oxforder Handschrift nur drei Strophen, deren dritte der entsprechenden der Umdichtung gleichlautet. Auch der Wortlaut der beiden ersten Strophen schliesst sich der späteren Fassung an. Die Gruppierung der Handschriften von Schwan M T R—N K X P wird durch fast alle Varianten, das Fehlen von Strophe 5 in N K X P, auch durch die Orthographie vortrefflich bestätigt; J wäre eben noch zu M T R zu gesellen. Wir bekommen demnach den Stammbaum:

Quelle

Bern 389 (C) — Umdichtung

M T R J — N K X P.

Schwan hat also folgerichtig der Autorenüberlieferung von C, der auch sprachliche Schwierigkeiten nicht im Wege stehen, am meisten Glauben geschenkt. Als den Umdichter nimmt er Giles de Vies Maisons (M T) an. (S. 270.) — Es ist aber noch Folgendes zu erwägen: Das Gedicht ist eines von

den drei bis jetzt in der alten romanischen Poesie nachgewiesenen Denkmälern, die zu Strophenschlüssen die Anfangsverse berühmter Lieder verwenden. — Die beiden andern sind vom Monge de Foissan (Parnasse occitanien S. 167) und von Petrarca (Canzone V bei Camerini).*) — Die im vorliegenden Gedicht verwendeten Verse rühren her vom Châtelain de Coucy, Gace Brulé (zwei), Blondel.

Ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen den drei Gedichten wird schon durch die Seltenheit dieser Art des „nicht unangenehmen Spieles" (Diez P. d. Tr.[2] 81) wahrscheinlich, und so erklärt Jeanroy das unter dem Namen des Jacques d'Amiens überlieferte Gedicht für eine Nachahmung des Catalanen. (Origines 106 Anm. 1.) Das Umgekehrte ist bei der allgemeinen Beeinflussung des Nordens durch den Süden nicht anzunehmen. (G. Paris Litt. fr. 182.) Die Vergleichung des Strophenbaues in beiden Gedichten wird die Annahme der Abhängigkeit durchaus nötig machen.

M. de F.	10a˯	10b	10a˯	10b	10b	10a˯	10b.
J. d'A.	10a	10b˯	10a	10b˯	10b˯	10a	10b˯

Die Verwechselung der männlichen und weiblichen Versschlüsse ist also der einzige Unterschied, den die beiden Strophenformen aufzuweisen haben, und dieser macht den Eindruck des Beabsichtigten, da andernfalls der zweite Dichter sich des Plagiats schuldig gemacht hätte, dessen er nach G. Paris Litt. fr. 181 bezichtigt worden wäre. „La forme „de chaque strophe est inventée à nouveau pour chaque „pièce par le poète, et constitue pour celui qui l'a inventée

*) Der Monge de Foissan verwendet als Schlussverse: 1) Arnaut de Maroill (Bartsch Grdr. 30.16), 2) Arnaut de Maroill (Bartsch Grdr. 30.23), 3) Perdigo (Bartsch Grdr. 370.3), 4) Perdigo (Bartsch Grdr. 370.8), 5) Folquet de Marseilla (Bartsch Grdr. 155.1), 6) Gaucelm Faidit (Bartsch Grdr. 167.37), 7) Pons de Capdoil (Bartsch Grdr. 375.10). — Petrarca (cf. Camerini S. 85): Le stanze di questa Canzone, che sono cinque, si chiudono ciascuno col primo verso di Arnaldo Daniello, poeta provenzale, la seconda di Guido Cavalcanti, la terza di Dante, la quarta di Cino da Pistoia, la quinta dello stesso Petrarca (Leopardi). Hierzu Diez: Leben und Werke[2] 283. Anm. von **Bartsch.**

„une propriété qu'on ne peut lui enlever sans plagiat.“ Die Thatsache der Nachahmung schliesst nun die Verfasserschaft eines Zeitgenossen des Colin Muset ohne Weiteres aus, denn der Monge de Foissan ist, nach der allgemein (Histoire générale de la Languedoc X 361: Jeanroy Origines 106: A. Morel-Fatio Gröbers Grdr. II 2. Abt. 126) anerkannten Identifizierung von A. Thomas (Romania X 322) dieselbe Person wie Jaufres de Foxa, der Verfasser einer „arte de trobar“ (P. Meyer Romania IX 51) und nun noch dreier Lieder, zu denen Emeric David (Hist. litt. XIX 574) ein viertes gesellt. Die Abfassungszeit der Lieder setzt A. Thomas in die Zeit vor 1275, wo Jaufres noch „Fraire menor“ war, doch ist es geboten, dieselbe recht nahe an 1275 heranzubringen, da Jaufres erst 1327 starb. — Unser Gedicht muss also notwendigerweise um 1275 entstanden sein und kann somit dem Jacques d'Amiens nicht angehören.

Die nach dem oben gegebenen Schema*) gebauten vier Strophen sind so durch den Reim verbunden, dass der Reim a durch alle vier Strophen geht, b dagegen nur den beiden ersten angehört und dann durch c ersetzt wird. — Str. 3. V. 1 cäsurlos; V. 3 lyrische Cäsur; V. 5 Hiatus nach ce zulässig (Tobler Versbau[3] 56); V. 6 lyrische Cäsur.

Übersetzung:

1. Wenn ich durch meinen Gesang mich erleichtern dürfte von dem grossen Verdruss, den ich in meinem Gemüt habe, würde er mir von Nutzen sein, denn mich zu erfreuen hat nichts für mich Wert und nicht besänftigt mich Blatt und Blume, Gesang der Vögel durch den Hag; immer mehr bin ich erzürnt, je mehr ich locken höre

„Die süsse Stimme der wilden Nachtigall.“

2. Dame, wohl sehe ich, mir kommt es zu, närrisch

*) Anderweitiges Vorkommen der Strophenform im Provenzalischen cf. Maus (Peire Cardenal) No. 86, die übrigens mit No. 283 identisch ist.

zu sein, um Eurer Liebe willen habe ich grosse Thorheit begangen; das hat die Liebe gethan, die mich mein Herz so hoch hat richten lassen und in derartige Raserei versetzt hat; und ich fürchte davon sehr, dass ich dort Schaden leide, denn ich habe erzählen und bezeugen hören:
„Allzusehr hat mich die Gewalt der Herrschaft bedrängt."

3. Dame, wenn es Euch gefallen wird, die Liebesschmerzen zu belohnen, das wird (wahre) Herrschaft sein; grösserer könnt Ihr Euch nicht rühmen, denn das wäre Ehre und Höfischheit; und mit alledem seid Ihr reichlich versehen mehr als irgend eine, das macht mich gedenken
„Guter Liebe und treuer Freundin."

4. Dame, wohl sehe ich, Eure Einsicht macht mich denken an Eure Liebe, sei es Klugheit oder Wahnwitz; was es auch sei, niemals suche ich mich davon loszumachen, wenn auch der Schmerz mich töten soll; was (wohl: „die Einsicht der Dame") mich so hoch in Botmässigkeit gegeben hat, macht mich trösten in guter Hoffnung,
„Wann ich am meisten in Furcht um mein Leben bin."

Die Umdichtung (Str. 3—5; Geleit):

3. Dame, um Gottes willen, lasst Euren Blick sich wenden, der mich in Dienstschaft gebracht hat; Ihr wisst wohl, dass Ihr mich zu richten habt, Euer Lehnsmann bin ich, Huldigung habe ich Euch darüber dargebracht. Wenn Ihr mich tötet, werdet Ihr Schande dabei haben: Sein Eigentum übel zu behandeln und zu schädigen, damit erwirbt man gewiss nicht Preis und Ritterschaft.

4. Dame, oft habe ich bezeugen hören: Der, welcher von der Liebe durchaus kein Übel empfindet, will eher in der Liebe Genesung haben, als einer der treulich ohne Thorheit dient. So komme ich zu Euch als der Weisesten der Welt und bitte Euch: Wollet Euch nicht abgeben mit falschen Lügnern, wovon Ihr Schande haben würdet.

5. Dame, Gnade! Als einer, der nicht zu bitten wagt

und nie gegen Euch böse Beleidigung verübte, bitte ich Euch um Gotteswillen, dass Euch so viel daran liege, mich zu erheitern, dass ich mich dadurch erleichtere von den Übeln, die ich um Euretwillen zum Erbe habe; und es möge Euch nicht verdriessen, wenn ich singend Euch anflehe; denn ich fürchte sehr, dass Ihr es für Beleidigung haltet.

Envoi:

Geh' hin, o Lied, und sag' ihr meine Botschaft: Dass sie einen treueren (Freund) nicht würde kennen lernen können; ich sage nicht: einen trefflicheren und einen weiseren!

V.

Da Reime wie chantant: vilainnement (Str. 1); tant: torment : grant (Str. 3); enseignement : mesdisant (Str. 4) dem pikardischen Sprachgebiet fremd sind und Jacques d'Amiens zu den pikardischen Dichtern „strengerer Observanz" gehört, müssen wir ihm dies Gedicht absprechen.

Strophenschema: 8a 6b. 8a 6b. 8a 8a 6b. 6b. 8a: sechs durch den Reim verbundene Strophen. Der 8-Silbner ist cäsurfrei (Tobler Versbau[3] 101. Hierzu Stengel a. a. O. S. 22. 45).

Übersetzung:

1. Wehe! Über Liebe singend zu klagen thut mir not, was man auch sagen mag: denn mit Unrecht tötete sie mich auf schimpfliche Weise, und doch verdiene ich es durchaus nicht. Allezeit habe ich ihr treulich gedient mit gutem Herzen ohne Aufhören; aber jetzt bekämpft sie mich, zum Tode fordert sie mich heraus, wenn ich grössere Freude davon erwarte.

2. Wenig fehlt (um wenig, dass), dass der Zorn mir nicht beistimmt, dass ich zu allen Liebhabern sage: Ein Thor ist, wer ihr zu dienen sich unterfängt. Wie manches Mal bleiben Freude und Belohnungen aus! Denn ich habe ihr lange gedient von Herzen ohne Trug, und noch kann ich dort durchaus nicht Trost und Erleichterung finden.

3. Gnade, o Liebe! Ich schätze ja doch so sehr Eure

Gesellschaft, dass ich davon niemals um einer Qual willen schied, und durchaus nicht davon scheiden will; aber ein Mann voll von schwerer Missstimmung, von Kummer und Trostlosigkeit, hat gar bald eine Thorheit gesagt. Wenn ich dort nicht Hilfe finde, ist es kein grosses Wunder, wenn ich mich darüber beklage.

4. Dame voll von Lebensart, Einsicht, feinem Benehmen, gewährt mir nun edelmütig Eure Liebe, ehe es das böse Volk, die Lästerzungen und Verläumder erfahren, die durch ihr Geschwätz Freude und Trost bei der Freundin oft wegnehmen und vernichten.

5. Dame, wisset gewiss, dass ich ohne Trug Seele und Leib Euch ganz darbiete und in Eure Gewalt stelle; deshalb bitte ich Euch, dass Ihr gütig mit mir baldigst Mitleid habt; denn ich sehe durchaus keinen Trost meines Lebens, wenn Euch nicht Mitleid mit mir ergreift.

VI.

Die Reime des Envoi: hardiement : esgardant : gent: samblant können nicht von Jacques d'Amiens herrühren. Will man also nicht zwei verschiedene Dichter für das Gedicht und das Geleit annehmen, so darf man auch hier der Überlieferung nicht Glauben schenken. Der Reim Str. 2. V. 7 engramie : lie kann auch in Lothringen geschrieben sein, wo man ant und ent nicht schied (vergl. Gedicht V. Str. 2 die : foïe); die Form „vo", durch den Vers geboten, findet sich auch in Gedicht III Str. 5. V. 4, in dem chantant : vilainnement reimen.

Strophenschema: 10a 10b 10a 10b 10a 10a 10c̮ 10c̮ 10a 10a. Fünf durch den Reim verbundene Strophen. Ein Envoi, der den letzten sechs Versen der Strophe entspricht. Str. 1. V. 10 lyrische Cäsur; Str. 2. V. 5 lyrische Cäsur + Hiatus; Str. 2. V. 6 lyrische Cäsur; Str. 3. V. 3 epische Cäsur; Str. 4. V. 1 lyrische Cäsur; Str. 5. V. 1

ohne Cäsur (Tobler Versbau[3] 93: „Lyrische Verse, welche „die Cäsur nach betonter sechster zu haben scheinen, wird „man besser als Verse ohne Cäsur betrachten"); V. 6 ke ainsi zulässiger Hiatus; ebenso Str. 2. V. 8; Envoi 1 lyrische Cäsur; V. 4 ohne Cäsur.

Übersetzung:

1. Manche Male ist mir die Lust gekommen, Dame. dass ich zu Euch komme, um Gnade zu erbitten wegen eines süssen Wunsches, der von Euch her mir kommt: ich kann nicht leben, wenn ich es Euch nicht sage; aber je mehr ich liebe, um so mehr fürchte ich Euren Unwillen und ich wage noch nicht den Mut (dazu) zu haben; denn wenn ich aus Euch, Dame, meine Feindin mache, aus der ich meine holde Freundin machen soll, so werde ich bald jede Freude, die ich jetzt erhoffe und erwarte, in schwere Qual verwandelt haben.

2. Einem Manne von sehr thörichtem Verstande kommt es zu, dass er seinen Verdruss betreibt, ich versichere es Euch! Ist es denn nicht besser in guter Erwartung stets zu verharren als zu leben mit Verzicht auf die Sache, nach der ein treues Herz am meisten strebt? Wenn ich meiner Dame also mein Anliegen sage, wird sie bald gegen mich erzürnt sein, die mir jetzt schönen Empfang und fröhliche Miene gewährt; und gleichwohl, wenn Furcht es nicht verbietet, werde ich nächstens Besseres oder Schlimmeres haben.

3. Der, welcher gut und treulich gedient hat, ist sehr betrübt, wenn man es ihm nicht lohnte, und ein Herz, das gut und vollkommen liebt, hält sich wohl, wenn man ihm nicht glaubt, für verraten. Seinen Lohn verliert damit sehr oft der, welcher gut liebt und ebenso gut dient. Aber meine Dame hat so viel Einsicht und Trefflichkeit, dass sie, wenn sie geruhen wird durch ihre grosse Höfischheit die Wahrheit zu vernehmen, wie treu ich sie liebe, mir den Lohn dafür geben wird.

4. Holde Dame, so sanft haben mich Eure Augen oft

mit Liebe erfüllt; und ich vertraue ihnen darin wohl, denn man sagt wahr: „Wo die Liebe ist, da sind auch die Augen.“

(Rest unvollkommen.)

5. Der, welcher einem guten Herrn zu dienen sich befleissigt, sieht sich nicht um den Lohn betrogen; vielmehr kommt ihm daraus Ehre und Förderung, weshalb er oft ein fröhliches und heiteres Herz hat; und ich habe mich so sehr tapfer darangehalten und werde davon Freude und Förderung haben, wenn es der gefällt, die ich ohne Trug liebe und lieben werde alle Tage meines Lebens; und wenn sie mir nicht erlaubt ihr zu dienen, werde ich an allen Gütern verzweifeln.

Envoi:

Sage, o Lied, kühnlich meiner Dame, die mich durch ihren Blick hinzog, ihr zu dienen, dass es wohl Recht ist, dass sie meine Freundin werde; und wenn sie es versagt aus Schlechtigkeit, kannst Du ihr sagen vor den Ohren alles Volkes: Vom Verräter trägt sie die Augen und hat sie das Gesicht.

VII.

Das Gedicht ist überliefert in C und J, hier mit einem Envoi. Ferner wird es aber vom dritten Verse der 3. Strophe ab noch einmal von C (Archiv XLII 362. Nro. CCLXIII) gebracht, ebenfalls mit dem aus J bekannten Geleit. Die Nummern 189 und 904 bei Raynaud sind also identisch, und ferner ist die Anmerkung Brakelmanns Archiv XLII 371 als irrig zu bezeichnen, da hier doch ein zweiter Fall mehrfacher Kopie in C vorliegt.

Das Gedicht ist hier dem Jacques d'Amiens abgesprochen auf Grund der Reime (Str. 6. V. 7. 8.) delaie (dilatat?) : joie (gaudia), die sich in Denkmälern des pikardischen Sprachgebiets: Jacques d'Amiens, Milon d'Amiens, Eustache d'Amiens, Girard d'Amiens, Le Reclus de Moliens, auch Guy von Cam-

bray nicht finden, während man dieselben in Denkmälern, die a und e vor gedecktem n als gleichwertig im Reime behandeln, durchaus nicht selten antrifft:

Châtelain de Coucy (Fath)

I. soloie : aie : voie : soie : revoie : traie;

VIII. aie : porroie : effroie : rapaie;

XI. manaie : delaie : voie : otroie : envoie : veraie.

Schwan in seiner Besprechung der Fathschen Ausgabe (Litteraturblatt V 229) bemerkt: „Die Reime oi : ai scheinen dem Osten eigentümlich zu sein.“ Derselbe (Afr. Gramm.[2] § 285. 3) bringt Beispiele aus dem Roman von der Rose (I. Teil): soies : aies; joie : aie; estoit : ait und nimmt für oi seit dem ersten Drittel des 13. Jahrh. darum die Aussprache oé an. — Für den Kastellan schliesst Schwan (S. 229) die eigentliche Pikardie aus wegen der Reime semblant : entierement : torment.

Rose (II. Teil) 16973 soient : aient; 17089 ploroit : amor ait; 20417 coie : gaie.

Rutebeuf (Kressner)

I 19 moie : esmaie : foloie;

III 79 moi : esmoi : may.

Froissart : Poésies (Scheler)

I 34. 1126 braie : retraie : soie (Seide); Scheler fügt hinzu : Berthe aus grans pies : rassaie : saie (Seide) und giebt dann an dieser Stelle die Möglichkeit der Herleitung von sagum.

Jubinal N. Rec. I 143 moy : feroy : vivrai : vendrai; 170 froie : vraie (S. 175 mandiant : maintenant : talent : apertement).

235 joie : convoie : s'esmoie (vraiement : enfant; grant : felonessement).

254 malvaise : cervoise (vivant : longuement).

II 260 diroie : coie : vraie : porroie; (naturelment : gent : vivant).

Raoul de Cambrai 6581—6611 : Laisse auf oi, da-

runter deloi; ebenso 6802. (6829—47 estant : pasmoiant: erranment : delaiement : atant etc.)

Fabliaux (Mont. u. R.) LXXXVIII 192 veroie : estoie. 282 braies : moies (chambre : remambre).

Chanson religieuse (Raynaud 1582; gedruckt Archiv XLI 82) otroie : retraie.

Baudouin de Condé I 212 esmoies (2. pers. sing.) Hdschr. esmaiez : oies (I 248 durement : atornant).

Jehans de Nuevile (Springer: Das altprovenzalische Klagelied. 1895. S. 104) cortois : antois : verois : rois (longement : plorant).

Apparition Maistre Jehan de Meun (P. Meyer: Notices et extraits 33. II. S. 216 je m'esmay : les moy (neben mir).

Von einigen der angeführten Denkmäler ist es bekannt, von andern ist es gezeigt worden, dass sie den Anforderungen des pikardischen Sprachgebrauchs nicht Genüge thun. Die Vermengung von ai und oi wird, wie die von ei und oi (G. Paris Alexis 270) ein den östlichen Dialekten eigentümlicher Zug sein, der von dort in das Franzische eingedrungen ist.

Strophenschema: 10a˘ 10b 10a˘ 10b 10c 10c 10d˘ 10d˘ . Fünf durch den Reim verbundene Strophen. Die Strophenform ist, abgesehen von der leichten Änderung von c in c˘ , dieselbe wie bei III. Ein Grund, die Lieder demselben Verfasser zuzuschreiben, ist dies natürlich nicht; doch ist es vielleicht deshalb geschehen. — Str. 1. V. 3, Str. 3. V. 3, Str. 4. V. 6 lyrische Cäsur. —

Übersetzung:

1. Erfasst von Liebe kann ein feines Herz nicht schweigen, dass es Gutes und Böses nicht oft betrauert. Liebeshoffnung, die mir zurückkehrt, macht mich da singen, wo ich heftig weine; denn langer Verzug lässt mich oft Schmerz empfinden, aber feine Liebe hält mich in guter Hoffnung, so dass mein Herz um keines Übels willen ver-

zagt, denn es erwartet Freude, die alle meine Übel mir besänftigt.

2. Hocherfreut bin ich, wenn die Schurken Widerwärtiges erleben, die mich so abscheulich gekränkt und geschädigt haben; sehr höfisch und gutgeartet ist die Liebe, die an ihnen recht gehörig Rache genommen hat. Wohl hat sie dieselben verstehen und erkennen lassen, dass in ihr Einsicht, Trefflichkeit und Macht ist. Gesegnet sei die Liebe, die jedem so gut bezahlt: Dem Schurken giebt sie Böses, dem feinen Liebhaber wahre Freude.

3. Wenn jemand gute Liebe findet von hoher Art, so ist es sehr verwerflich, wenn er um eines Übels willen zurückweicht. Wenn einer gut liebt, da ist es recht, dass das Werk zu Tage trete, wenn er der Liebe Freude und Vorzug haben will. Denn gute Liebe lässt einen treuen Liebhaber, der ohne Trug dient, steigen und Geltung gewinnen. Deshalb diene ich in Treuen, dass ich das Gute davon habe, das alle meine Übel heilt und meine Wunde.

4. Einem feinen Liebhaber darf es niemals missfallen, für gute Liebe Pein und Qual zu erleiden. Ach! Nicht weiss ich für sie so viel Übel zu ertragen, dass ich dafür ihren Lohn haben werde; und nicht weiss ich in mir Tüchtigkeit und Wissen, für das ich so hohe Ehre haben sollte; deshalb habe ich mich ganz und gar in ihre Gewalt gestellt ohne Zaudern, zu welchem Ende ich auch damit komme.

5. Ach, gute Liebe! Möget Ihr nun geruhen, daran Gefallen zu finden, dass mein Schmerz ein Ende nehme, da ich ein Freund bin und so ohne Übelthat diene, dass ich Euer Übelwollen nicht verdient habe. Wenn Ihr gegen mich irgend welche gute Neigung habt, um Gotteswillen, lasst mich dessen bei Zeiten inne werden; denn, wenn die Gnade zu lange zaudert und verzieht, kommt schnell Unheil, das oft grosse Freude nimmt.

Envoi:

Zieh' hin, o Lied! Sage meiner Dame fürwahr, dass ich auf sie mein Herz ohne Trug gestellt habe und nicht willens bin, dass ich es je daher zurückziehe; und sie wird Übel thun, bei Gott! wenn sie mich weiter auf die Probe stellt!

Texte.

In den nachfolgenden Texten ist der Versuch gemacht worden, den dem Jacques d'Amiens zufallenden Teil des débat — die Strophen des Colin sind nach Bédier mit Einführung der in den Besprechungen anempfohlenen Berichtigungen gegeben — sowie die Gedichte II, III, IV nach den festgestellten Gesetzen pikardischer Mundart herzustellen, da in ihnen sprachliche Eigentümlichkeiten nicht verhindern, die Mundart des überlieferten Autors einzuführen; bei den Nummern V, VI, VII ist die Schreibart der Handschrift möglichst beibehalten worden, weil sie der Sprache des Dichters (lothringisch) wohl am meisten entspricht.

I.

Raynaud: 1966; Archiv: XLII 247; Gröber und v. Lebinski: Collation der Berner Liederhandschrift Ztschr. III 46; Tarbé, Chansonniers de Champagne: 94; Bédier: S. 127.

1. Colins Musés, ie me plaing d'une amor
Ke longuement ai siervie
De loial cuer, n'ains pitié ne retor
N'i puis trover, nen aïe;
Si truis ie mout semblans de grant douchor,
Mais che m'est vis ke il sont trăitor;
Ke bouque et cuers ne s'i acordent mie.

2. Jakes d'Amiens, laissiés ceste folor!
Fuiés fausse drüerie,
N'en bel semblant ne vos fiés nul jor:
Cil est musars qui s'i fie!
Puis que trovés son cuer a mentëor,
Se plus l'amés, sovent duel et iror
En averés et pis que je ne die.

3. Colins Musés, ne m'iert pas deshonor,
Se de li fach departie:
Puis k'ai trové sen semblant trichëor,
Porkacherai moi d'amie;
Car ie li ai vëu faire tel tor,
Et tel semblant et tel ensaigne aillors,
Por coi ie hach li et se compagnie.

Überschrift: jaikes damiens.

1,1 Biaus Colins muses *(Conj. Bédier)*; *Gröbers Collation*: Muses. 2 lons *(Conj. Bédier)*; seruie. 3 loiaul: pitiet; *Gröbers Collation*: nains pitiet nains ni; ne retor *fehlt in der Handschrift*, *Bédier setzt* restor, *da aber dies nicht reimt mit* amor, *setzt G. Paris* retor. 4 pou troueir. 5 moult semblant *(Conj. Bédier)*; dousor. 6 se. 7 bouche.

2,1 Jaikes *(Bédier:* Jaques). 2 fueis fauce. 3 biaul; fieis. 4 musairs ki. 5 pues ke troueis. 6 plux lameis souant; irour. 7 auereis pix; *Bédier schreibt* plus, *doch ist eine Aenderung wohl nicht nötig*.

3,1 Colin muset; pais desonor. 2 fais. 3 pues cai troueit son samblant. 4 porchaicerai moy. 5 teil tour. 6 teil samblant. 7 per coy; hais; sa.

4. Jakes d'Amiens, il n'est duels ne iror,
Fors qui vient de jalosie.
Povres amans sueffre mainte dolor,
Qui bée a grant seignorie;
Et un usage a borjoise tos jors
Ja n'amera, tant soit de grant richor,
Homme, s'il n'a la borse bien garnie.

5. Colins Musés, gentius dame ait honor,
Ki a chou ne bée mie,
Mais la ou voit sen, proueche et valor,
Joliveté, cortoisie!
Le fausse lais por chou, se m'en retor
A le bielle, le blonde et le millor
Ki onkes fust d'amors nul jor proïe!

6. Jakes d'Amiens, et j'errant m'en retor
As chapons en jance aillie,
Et as gastels qui sont blanc comme flor
Et au tresbon vin sor lie!
As bons morsels ai donée m'amor,
Et as grans feus parmi ceste froidor:
Faites ensi, si menrés bone vie!

4,1 jaikes; irour. 2 ke; *Bédier:* que jalousie (*G. Paris*). 3 souffre. 4 ki baie; signorie. 5 usaige ont borjoises (*Conj. G. Paris*); tous iors. 6 iai n'aimerait; *Bédiers Aenderung in* aimeroit *von G. Paris zurückgewiesen.* richour. 7 home cil nait; borce.

5,1 gentils (*G. Paris:* gentis). 2 ke; ceu; baie. 3 maix lai; prouesce; ualour. 4 ioliueteit. 5 la fauce; ceu se; *Bédier verändert* se *in* je, *was Tobler verwirft.* se *steht für* si (*Tobl. Versb.*[2] *58*). 6 la belle la; la.

6,1 Jaikes; iarant; retour. 2 as grais chaippons et a la iancellie; *für* as *der Handschrift setzt Bédier* aux; *G. Paris behält das* as *bei;* grais *streicht Bédier;* „et a la" *Bédier setzt* en iancellie: *Wallensköld:* iance allie, *G. Paris:* iance aillie. 3 as (*Bédier:* aux); gastiauls; ki; come. 4 a (*Tobler:* au). 5 as (*Bédier:* aus); boens morces (*Bédier:* morcels; *G. Paris:* morsels). 6 as (*Bédier:* aus); permi; froidour. 7 moinres.

7. Colins Musés, quier t'aise et ten sejor
Et je querrai d'amors joie et baudor;
Car consirer d'amors ne me puis mie!

II.

Raynaud: 1681; Archiv: XLII 819; Gröbers Collation: Ztschr. III 50; Hofmann: Sitzungsberichte der Münch. Akad. 1865 (Bd. 2 Heft IV); Bartsch Rom. und Past. III. S. 311.

1. Ier matin ie m'en aloie
Lonc un bois banoiant;
Trespensés d'amors estoie,
Se m'aloie esbatant,
Et trovai enmi me voie
Pastorelle avenant
Toute seule apries se proie
Grant ioie demenant;
Toute en retentist l'ierboie
Si haut aloit notant:
„Dorelot vadi vadoie!“
Robin vait apiellant.

2. Gentement le saluoie,
Puis li vois demandant:
„Bielle, douche, simple et coie,
Cui alés vos hukant?“ —
„Robin, sire, se l'avoie,
N'iroie autre querant!“ —
„Bielle, il est les chele aunoie,
Ou il vait donoiant;

1 Colin muset; *Gröbers Collation*: Musèt; kier taixe; ton. 2 guerrai; *Gröbers Collation*: querrai. 3 consireir.
Überschrift: Jaikes damiens.
1,1 ge men aloie ier matin. *Umstellung durch Bartsch.* 2 boix esbanoient (*Conjektur von Bartsch*). 3 tres penseis, *Bartsch*: trespensis; *die Aenderung ist wohl unnötig, cf. Escanor 4321. 4703* trespenses: asses; *Berthe 1093.* 5 en mei ma. 7 soule apres sa. 9 lerboie. 10 noitent. 11 doreleu. 12 *Collation Gröbers:* uat, *Archiv*: ua apellent.
2,1 la. 2 pues; voix. 3 belle douce. 4 aleis; huchant. 7 belle; leis; celle; anoie.

Une a une cote bloie
Vait sovent embrachant.“ —
„Dorelot vadi vadoie!“
Marot i cort errant.

3. Marot trueve l'asamblée,
Si s'escrie a haut cri
Come feme forsenée:
„Ahi, Robins, ahi!
Tresorde garse provée,
Com mar venis hui chi;
Mout par ies baude et osée
Quant me tous men ami!“
Chele respont com dervée:
„Il vos ameroit? fi!
Dorelot vadi vadoie!
„Vos l'aves acoupi.“

4. La massüelle a levée
Marot, quant l'entendi;
Ja en ferist grant colée,
Quant Robins li toli;
Grant bufe li a donée
Et mout bien le bati.
Marot, toute eskevelée,
Viers moi s'en aföi.
Por chou ke fust plus irée
Tout en plaignant li di:

10 uaif, *Hofmann:* suaif, *Wackernagel:* vait, *Bartsch:* vait; enbraissant.

3,1 lasemblee. 3 comme femme forceneie. 4 robin. 5 gairce. 6 ci. 7 moult per es; ozeie. 8 tols mon amin. 9 celle. 11 dorelo.

4,1 messuelle, *Bartsch:* massuelle; ait. 3 iai en ferist armeure, *Bartsch:* enarmée. 5 ait. 6 moult; la. 7 escheuelee. 8 uers; afoit. 9 ceu; plux. 10 dis; *des Reimes wegen musste* di *(praes.) eingeführt werden. In ganz entsprechender Weise wird auch 2,2 und 7,2 die direkte Rede eingeleitet.*

„Dorelot vadi vadoie!
Marot, grant honte a chi!“

.5. „Marot, vostre miercherie
Pou prise, che veés;
S'il ainsi vos a laidie,
Chiertes, ch'est grans viutés.
Robins vos a acoupie
Et vos, lui racoupés!
(*Lücke von 4 Versen.*)
„Dorelot vadi vadoie!
Un autre ami querés!“

6. „Marot, vostre drüerie,
Por dieu, cor me donés;
Ja vos ain et sier et pri ie,
Piech'a, bien le savés!“ —
„Sire, ie sui si marrie,
Por dieu, ne me gabés!“ —
„Non fach ie, tresdouche amie,
Ains vos di verité!“
Lors l'ai söef embrachie;
K'a forche, k'a boin gré
— Dorelot vadi vadoie! —
En fis me volenté.

7. Quant vint a le departie,
Si cante aval les prés:
„Dorelot vadi vadoie!
Robin, ies cous provés!“

4,11 doreleu. 12 ait si.
5,1 uotre mercerie. 2 pouc prixe ce ueeis. 3 cil; *Collation von Gröber*: cil keusi; ait. 4 certes cest; uiltes. 5 ait. 6 racoupeis. 11 *Collation von Gröber:* doreloit. 12 amin quereis.
6,1 uotre. 2 deu; doueis. 3 ie; ser; prie. 4 piece ait; saueis. 5 merrie. 6 deu; gabeis. 7 fais; tres *fehlt*; douce. 8 ueritei. 9 soeif enbraiscie. 10 ca force; boen greit. 11 dolelo; *Coll. Gröber:* dorelo. 12 ma volenteit.
7,1 la. 2 chante; leis preis. 3 doreleu vadou. 4 tu *von Bartsch gestrichen*; proueis.

III.

Raynaud: 1194; Archiv: XLII 264; Collation von Gröber und v. Lebinski: Ztschr. III 47.

1. Canter m'estuet, quant contesse m'en prie,
Mais merveille ai coment ie puis canter;
Car mes faus cuers de le mort me defie,
Ke la me fait ou ie ne doi penser,
Et d'amors k'a en soy grant esperanche;
Mais mieus le doi nomer outrecuidanche;
Car ie ne sai ou prendre le siervise,
Dont doie avoir si grant honor conquise.

2. Meskiés d'amors m'esmaie a le foïe;
Car meskeans puet plus k'autres douter,
Mais me dame ne meskarra il mie
Ke ie ne doie en li mierchi trover;
Car ses grans biens le doit et se vaillanche,
Se vankeront sui bien me meskeanche
K'en li trovrai et pitié et frankise,
Dont le mierchi viendra ke i'ai requise.

3. Au moins de tant conois ie me folie
Ke i'ain cheli a cui ne l'os moustrer;
Mais i'ai grant tort, k'el ne m'ochirra mie,
Ja n'est che pas ours, lions ne singlers,
Mais uns gens cors de tresdouche acointanche
Et uns clers vis de tresdouche semblanche,
Se ne cuit pas k'en sen cuer soit assise
Le cruautés, dont el soit ia reprise.

Ueberschrift: Jaikes daumiens.

1,1 Chanteir. 2 maix; chanteir. 3 fols; la. 4 lai; penseir. 5 cait; esperance. 6 maix (*Gröbers Collation*: Maix) muels la; nomeir outrecuidance. 7 lou seruixe.

2,1 Meschies; la. 2 mescheans; plux cautres douteir. 3 maix me; meschairait; *Gröbers Collation*: Mie. 4 mercit troueir. 5 ces; lou; sa uaillance. 6 ma mescheance. 7 can; pitiet; franchixe. 8 la mercit; uandreit.

3,1 a moins; conoix; ma. 2 cheli; moustreir. 3 maix; mocirait. 4 iai; ce pais; singleirs. 5 maix; douce acoentance. 6 cleirs; plains *des Verses wegen gestrichen;* douce; semblence. 7 pais; son; asisse. 8 la crualteis; elle; iai.

4. On biautés est et toute vaillandie,
La doit amors manoir et ariester,
Et se la n'est maintenue et kierie
Ou le doit on querre ne demander?
S'amors nen a sor les millors poissanche,
Donc vait tous biens et joie en dekeanche;
Bien pert k'an mont toute joie apetise,
K'amors a mais pou pooir et iustise.

5. Ne consentés, amors, tel velonnie
K'a me dame me laissiés oblier!
Or ai mal dit: Bien vait, s'elle m'oblie;
Car ‚oblier' se vient de ‚remenbrer';
Car, s'onkes mis m'avoit en oblianche,
Donc m'avroit elle ëu en remenbranche.
Grans joie espoir m'en porroit iestre aquise,
Se ia li iert de moy menbranche prise.

Envoi I:

Contesse, en vos a tant biens demoranche,
Ke, s'on partoit honors a le vaillanche,
En vos duist iestre corone d'or assise;
Mais se chi n'est, el chiel vos soit promise!

Envoi II:

Ferris, k'amors a bien en remenbranche,
Tost oblie tous maus, toute grevanche.
Chist sous dous maus alige et apetise
Tous autres maus, et por chou l'aime et prise.

4,1 biaulteis; uaillentisse *musste des Reimes wegen geändert werden;* 2 lai; aresteir. 3 lai; cherie. 4 la; demandeir. 5 ait; sors; *Gröbers Collation*: Millors; poissance. 6 dont; *Collation Gröbers*: tout (*Archiv*: tous); decheance. 7 peirt ca monde (*Herr Prof. Tobler setzt:* mont). 8 maix pouc; *Collation Gröbers:* pouc maix; iustice.

5,1 consenteis; teil. 2 ca ma; oblieir. 3 celle. 4 oblieir; remenbreir. 5 oblience. 6 dont; remenbrence. 7 grant; poroit estre. 8 iai; menbrence.

Envoi I,1 ait; honorance 2 persoit les honors les uaillences. 3 estre; asisse. 4 maix; si; *Archiv:* et, *Collation Gröbers:* el ciel.

Envoi II,1 camors ait; remenbrance. 2 oblieis; mals; greuance. 3 *Archiv*: cil; *Collation Gröbers*: cist; souls douls mals. 4 mals; ceu; lain.

IV.

Raynaud: 1252; Dinaux: III 111 und 250; Archiv: XLIII 348 (CDLXV, cf. dort Anm.); Gröbers Collation: Ztschr. III 58.

1. Se per men cant me döusse aligier
De l'ire grant ke i'ai en men courage,
Mestier m'avroit; car a moi relechier
Ne mi vaut riens, ne ne mi rasuage
Fuelle ne flors, cans d'oisiaus per boscage:
Plus sui iriés, quant plus oi cointoier
„La douce vois dou rosignor savage."

2. Dame, bien voi, moi covient foloier,
Por vostre amor ai enpris grant folage;
Ch'a fait amors ke m'a fait adrechier
Men cuer si haut et mis en tele rage;

Überschrift: Jaikes damiens.

1,1 mon chant. 2 mon couraige. 3 relecier. 4 Gröbers Collation: Mi; ualt; rasuaige. 5 chans doixiaus; boscaige. 6 plux seux; coentoier. 7 uoix; roisignor sauaige.

Varianten der Umdichtung (MTRJ, NKXP):

1,1 *MTRNKXP* par *J p*; *M* chanter; *NKXP* mi; *MTJNX* pooie *RKP* povoie; *MTNXKP* alegier. 2 *MRNKXP* que; *T* ens; *TJ* coraige *R* courage *MNXKP* corage. 3 *NP* besoig *K* besoing *X* besoign; *JT* aroit; *M* quar: *J* por moi bien rehaitier *R* moy rehaitiez *M* renhaitier *TX* rebaitier *NR* rehetier *P* renhetier. 4 *J* poït ne mo vaut rienz ne me rasoaige *MTRNKXP* riens ne mi vaut ne point ne m'assoage (*M* rienz; *R* vault; *X* ne riens ne; *T* asoshaige; *RN* asouage; *P* asoage). 5 *JTP* foille *MRNKX* fueille; *J* flour *MR* flours *NKXP* flor; *JMRNKXP* chant; *J* dessai *M* doisel *TX* oiseaus *R* oysiaus *N* oiseaux *K* oisiax *P* osiaus; *MTRNKXP* par; *J* bocaige *M* boschage *T* boskaige *RNKXP* boscage. 6 *M* pluz; *J* suis; *JM* iriez; *J* cant; *MT* buant je voi *R* quant voi cointoiez (*Ueber diese Varianten vergl. Schwan; Afr. Ldhschr. S. 82); NK* dolenz *X* dolens *P* dolent. 7 *J* lai; *T* doce; *MTRX* vois *NP* voiz; *MRNKP* du *T* del; *J* roisignour *M* louseignol. *T* rossignol *RNKXP* rosignol; *T* sauvaige *MRNXKP* sauvage.

2,2 folaige. 3 sait; mait; adrescier. 4 mon; halt; teile raige.

Varianten der Umdichtung (MTRJ,NKXP):

2,1 *J* biē; ke m'estuet folieir *MTR* qu'il m'estuet; *R* souffrir; *NKXP* quor mestuet. 2 *J* ūre; ampris; outraige; *TRK* de vous amer *NXP* de vos amer; *MTRN* empris; *MNKXP* folage. 3 *MT* ce fait *R* ce a *NKXP* ce font; *MR* amours; *MTR* qui mi fist *NKXP* qui mi font; *JMNKXP* adrecier *T* adrechier *R* adreciez. 4 *J* l'ait mis an teil: *MTR* et mist (*NKXP* mis) mon cuer en si tres haut estage (*TR* estaige).

S'en crien forment ke n'i aie damage,
Ke i'ai ŏi conter et tesmoignier:
„Trop m'a grevé force de signorage.“

3. Dame, quant vos plaira gueridoner
Les maus d'amors, che sera signorie;
De plus grande ne vos pŏés vanter;
Car che seroit honors et cortoisie,
Et de tout chou iestes vos enrichie
Plus ke nulle; che me fait remenbrer
„De bone amor et de loiaul amie.“

4. Dame, bien voi, vo sens me fait penser
A vostre amor, soit savoirs ou folie;
Le kel ke soit, ia ne m'en quier oster,
Aincor soit chou ke le dolor m'ochie;
Ke de si haut m'a doné en baillie
En boin espoir me fait reconforter
„Quant ie plus sui en paour de me vie.“

5 formant; damaige. 6 conteir. 7 mait greueit; signoraige.

5 sā; forment; *MTRNKXP* si redout moult (*I* redoc *P* redot; *M* mout *K* mult) *JT* ke *X* qui; *MNKXP* damage *R* dommage. 6 *M* quar *TRNKXP* car; conter; *J* oit; *JR* tesmoingnier *N* temoigner. 7 *NXP* moult *K* mult; *MTNKP* puet grever *X* peut grever: *R* agrieve; *MNXKP* seignorage *T* signouraige *R* seigneurage.

3,1 plairait gueridoneir. 2 malz; se serait. 3 plux; poeis uanteir. 4 se. 5 ceu estes. 6 plux; se; remenbreir.

4,1 penseir. 3 lou keil; isi; osteir. 4 ceu; le; mocie. 5 hault mait doneit. 6 boen; reconforteir. 6 plux seux; may.

Umdichtung (Strophe 3 bis 5 und Envoi) nach Handschrift M:

3. Dame, pour dieu, quar faites adrecier
Vostre regart qui m'a mis en hostage!
Vous savez bien que m'avez a jugier,
Je suis vostre hom, fait vous en ai homage.
Se m'ociez, vous i auroiz hontage:
De sa chose maumetre et empirier
N'aqueut l'ẹn mie ne pris ne vasselage.

4. Dame, souvent ai ŏi tesmoignier:
Cil qui d'amours ne sent point de malage,
Veut miuz avoir en amours recouvrier
Que cil qui sert loiaument, sans folage.
Si vieig a vous com del mont la plus sage
Et si vous pri: Ne vueilliez acointier
Folz losengiers, dont vous aiez hontage.

3,1 *JNPXK* por; *JN* deu; *JTNPXK* car; *N* ferei *KP* fetes; *T* adrechier. 2 *J* vos *TR* vo *NKXP* voz; *JR* dous *T* douc *K* doz *NXP* douz; *J* regairt *NP* regarz *KX* regars; *T* ki; *J* mait *NRXP* ont; *JR* ostaige *NKXP* ostage *T* hontaige. 3 *JNXP* vos; *J* saueis *T* saves; *N* bien *fehlt* *J* bien uos (que *fehlt*); *R* jugiez; *T* ke m'a mis. 4 *T* sui; *J* uos hōs; *R* hons faite vous ai hommage *J* uos an ai homaige *NKP* vostre hommo sui si vous ai fet *N* honmage *X* Vostre home sui si maves fait homage. 5 *M* Se vous mociez *J* ce mocieiz *T* se mochies *RNKP* se mociez *X* se mocies; *JNPX* vos; *J* auriez *T* ares *R* arez *NP* aurez *X* aures; *JTR* hontaige *NXP* damage *K* donmage. 6 *NKXP* car du (*X* dou) sien hon (*K* hom); *J* ces choses *T* cose; *JX* mal mettre; *J* anpeirier *P* enpirier *NX* damagier *K* donmagier. 7 *T* akeut on pas *R* acroist *NKXP* n'en acroist on ne (*N* atroist) *J* nait cuer poissant; *JT* vasselaige *R* vasselaisge.

4,1 *T* sovent oi ai *R* avez oy noncie *NKMP* avez (*M* aves) oi jugier. 2 *T* ke ki damors *R* quo qui; *NKMP* ne sent d'amors (*in N fehlt* ‚point de') *TR* malaige. 3 *TR* miex *N* meuz *MP* melz *K* mel; *TMP* amor *RK* amour *N* amors; *T* recovrier *M* recovrer. 4 *T* chil ki; *TR* folaige; *NRMP* sanz outrage. 5 *T* vieg *KP* s'en vieng *N* s'en vient *M* s'en viegn; *TNKMP* vos; *N* cun *MP* con; *NKP* du *M* dou; *T* saige. *In R fehlt der Vers.* 6 *R* pour ce; *TNXP* vos; *TP* proi *R* proy; *T* voillies *N* vueillez *M* vueillies. 7 *T* fols *RNKXP* faus; *R* losangier; *NPX* vos; *XP* aies; *TR* hontaige *NKP* vitage *X* viltage.

5. Dame, merci! Com cil qui n'os proier,
Ne ainc vers vous ne fis malvaiz outrage,
Pour dieu vous pri, que de moi renhaitier
Vous soit il tant que je m'en rassoage
Des maus que trai por vous a hiretage;
Si ne vous poist, s'en chantant vous requier;
Quar je dout mout, nel tenez a outrage.

Envoi:
Chançon, va t'ent; si li di mon message:
Que pluz loial ne porroit acointier,
Je ne di pas: pluz vaillant ne plus . . . !

V.

Raynaud: 322; Archiv: XLII 322; Gröbers Collation: Ztschr. III 50.

1. Hareu! D'amors plaindre an chantant
M'estuet, coi ke nuls die;
K'a tort m'ocist vilainnemant,
Et se nel deser mie;
Tous jors l'ai servit loiaulmant
De boen cuer sans repantemant;
Mais or me contralie,
De la mort me defie,
Quant ieu plus grant ioie an atant.

5 *(Nur in den Hdschr. MTR)*, 1 *T* merchi; chis ki *R* cis. 2 *R* ainz; *T* mavais *R* mauvais outraige. 3 *R* pour rien; *TR* proi; *T* ke; reshaitier *R* rehaitiez. 4 *T* vos; *TR* ke il m'en rasouhaige (*R* rasouaige). 5 *T* ke; *TR* pour; *T* hiretaige *R* heritage. 6 *T* vos; *R* e s'en. 7 *T* Car; *R* d'amours car; *RT* moult; *R* teingniez; outraige *T* folaige.

Envoi: 1 *T* Chancons; se; *NKXP* en; *N* si *fehlt*; *T* messaige *NP* mesage *K* mesages. 2 *TNPXK* plus. 3 *NKXP* sage *T* saige. *In R fehlt das Geleit.*

Überschrift: Jaikes damiens. (*Steht bei der letzten Strophe des vorhergehenden Gedichts.*)

1,1 en. 3 uilainnement. 6 sens repentement. 7 maix. 9 quand; plux; en atent.

2. A pou k'ire ne me consant
K'a tous les amans die:
Fols est k'a li servir se prant:
Com faut mainte foïe
Et joie et gueridonnemant;
Car ie l'ai servit longuemant
De cuer sans tricherie,
N'aincor n'i puis ie mie
Troveir confort n'aligemant.

3. Mercit, amors! Jai pris ie tant
La vostre compaignie,
K'onkes n'an parti por tormant,
Ne partir n'an quier mie:
Mais hons plains de grief maltalant
D'ire et de desconfortemant
Ait moult tost dit folie;
Quant ie n'i truis aïe,
Se m'an plaing, n'est merveille grant.

4. Dame, plainne d'ansaignemant,
De san, de cortoisie,
Cor m'otroiés cortoisemant
La vostre drüerie,
Ains kel saichent la male gant,
Li malpairlier, li mesdisant,
Ki per lor ianglerie
Joie et solais d'amie
Tolent et destornent sovant.

2,1 consent. 4 fait. 5 gueridonnement. 6 longuement. 7 sens. 8 pux. 9 aligement.

3,1 prix. 3 conkes; en; torment. 4 en. 5 maix; maltalent. 6 desconfortement. 9 en; meruelle.

4,1 ansaignement. 2 sen. 3 cortoisement. 5 gent. 6 medixant. 9 souent.

5. Dame, saichiés certainnemant,
Ke sans losangerie
Et cuer et cors tout vos presant
Et met an vo baillie.
Por ceu vos pri ke bonemant
Aiés de moi prochiennemant
Mercit; car ne voi mie
Nul confort de ma vie,
Se de moi pitiés ne vos prant.

VI.

Raynaud: 737; Archiv: XLIII 294 (CCCXC); Gröbers Collation: Ztschr. III 56.

1. Per maintes fois m'est venu an talant,
Dame, c'a vos veigne proier merci
D'un dous desir ki de vos me descant,
Ne puis dureir se ie ne le vos di;
Mais quant plus ain plus dout vo maltalant
Se n'os aincor repanre hairdemant;
Car se de vos, dame, fais m'anemie,
De cui ie doi faire ma douce amie,
Tost averai chaingiet an grief tormant
Toute joie c'or espoir et atant.

2. A home avient de moult fol essiant
Ke son anuit porquiert, iel vos afi;
Donc ne valt muels an boen atandemant
Manoir adés ke vivre an desafi
De la chose ou loiauls cuers plus tant?

5,1 certainnement. 2 sens losengerie. 3 present. 4 en. 5 bonement. 6 prochiennement. 7 prent.

Ueberschrift: Jaikes damiens.

1,1 en talent. 2 mercit. 3 dessent. 5 maix; plux; dout; maltalent. 6 noz; repenre hairdement. 9 en; torment. 10 atent.

2,3 dont; en; atendement. 4 en. 5 plux tent.

S'a ma dame di. donc mon covenant,
Tost an serait envers moi engramie,
Ke or me fait bel samblant, chiere lie;
Et nonporcant, se cremor nel deffant,
Ou muels ou pis avrai prochiennemant.

3. Cil ki ait bien servit et loiaulmant,
Moult est dolans, quant on ne li meri;
Et cuers ki aimme bien et parfaitemant,
Quant on nel croit, bien se tient a träi.
Son gueridon en depert moult sovant
Cil ki bien aimme et bien sert ausimant;
Mais ma dame ait tant san et vaillandie
Se deignerait per sa grant cortoisie
Aprendre voir, com ie l'ain bonemant,
Ke m'an randrait lou gueridonemant.

4. Douce dame, tant debonairemant
M'avront vostre eul sovant d'amors saisi;
Jes an croi bien, c'om dist veraiemant:
„Ou est l'amors, lai sont li eul ausi!"
Et se ie vi a un dous pairlemant
(*Lücke!*)
Müeir amors, ke ainsi me maistrie,
Per cui ie vail et ai comancemant
De muels valoir, s'ai vostre acoentemant.

5. Cil ki a boen signor servir se prant,
Del gueridon ne se voit escharni:

6 dont. 7 en. 10 muelz; pix; prochiennement.

3,1 loiaulment. 2 dolens; merist *(reimt nicht)*. 3 perfaitement. 4 trait. 7 maix; uaillantisse. 8 cortoixie. 9 oir; bonoment. 10 se men rendrait: gueridonement.

4,1 debonairement. 2 saixit. 3 en; veraiement. 4 cost *in der Collation von Gröber durch* est *ersetzt;* lamor. 5 iai *des Verses wegen gestrichen;* pairlement. 6 ensi. 7 comencement. 8 acoentement.

5,1 prent.

5. Aincois l'an vient honors et croisemans,
Dont sovant ait son cuer liet, resbaudi:
Et ie m'i seux pris si tresvaillamant,
Si an avrai ioie et avancemant,
Se celi plaist, cui i'ain sans tricherie
Et amerai tous les iors de ma vie;
Et s'elle a soi servir ne me consant
De tous biens ier an desespoiremant.

Envoi:

Di ma dame, chançon, hardiemant
C'a soi servir me traist an esgardant,
Ke c'est bien drois ke devaigne m'amie;
Et s'elle c'escondist per velonnie,
Dire li pués oiant tote la gant:
De träitor porte euls et ait samblant.

VII.

Raynaud: 189; Archiv: XLIII 355 (CDLXXIII); von Str. 3. V. 3 an Archiv: XLII 382 (CCLXIII); J: Grans chans No. 23. Str. 1. 3. 4. 5. 2 und Envoy, der auch in C (CCLXIII) steht. Gröbers Collation: Ztschr. III 59.

1. Sospris d'amors fins cuers ne se puet taire
Ke bien et mal ne regraite sovant,
Esperance d'amors ke me repaire
Me fait chanteir lai ou plour duremant;
Car lons respis me fait sovant doloir,
Mais fine amor me tient an boen espoir,
Si ke mes cuers por nul mal ne s'esmaie
Ke ioie atant ke tous mes mals m'apaie.

5.3 en; craisemens *von Brakelmann* croisemens *gesetzt*. 5 me; tresuaillament *Gröbers Collation*: tresuaillamment. 6 en; ioi; auancement. 7 sens. 9 celle. 10 en desespoirement.

Envoi 1 chanson hardiement. 2 en. 4 celle. 5 gent.

Ueberschrift: Jaikes damiens (*Gröbers Collation*: Jaikes damien).

(C_1 = *Berner Liederhandschrift* No. CDLXXIII; C_2 = *B. L. No.* CCLXIII). 1,1 *J* Sopris; ce. 2 *J* malz et biens; souent. 3 *J* esperence damours can moi. 4 *J* la; durement. 5 C_1*J* souent. 6 C_1 Maix; en; *J* amour; boin. 7 *J* por mal mes fins cuers ne cesmaie. 8 *J* malz rapaie.

2. Moult seux ioians quant felon ont contraire,
Ki m'ont greveit et nuit si laidemant;
Moult est l'amors cortoise et debonaire
Ke d'as ai pris moult bien lou vangemant.
Bien lor ai fait antandre et percevoir
K'an li ai moult san, vaillance et pooir;
Bien ait amors ke chascum si bien paie:
Felon rant mal, fin amant ioie vraie.

3. Ki bone amor trueve de haut afaire,
Bien est mavais, se por mal se repant;
Ki bien aimme, drois est ke l'uevre paire,
S'il veut d'amors ioie n'avancemant;
Car bone amor fait monteir et valoir
Loiaul amant ki sert sans decevoir;
An loiaulteit por ceu ser ke i'an aie
Les biens ke tous mes mals sainne et ma plaie.

4. A fin amant ne doit onkes desplaire
Por bone amor soffrir poene et tormant.

2,1 *J* Mout serait liez se fellons. 2 C_1 laidement; *J* ke de moi ont mesdit vilainnement 3 C_1 lamor; *J* et lai mort iert. 4 C_1 de as; C_1J vangement; *J* celle prant diauz ansi. 5 *J* kelles les faicent entendre et pceuoir. 6 C_1 en; mis; sen; paoir; *J* Can li ait mout sent; pooir. *Da in diesem Verse das* pooir *der Handschrift J dem* paoir *von* C_1 *notwendigerweise vorgezogen werden musste, so ist auch an Stelle von* mis *(*C_1*) die Lesart von J* mout *gesetzt worden.* 7 *J* cant si bien chascuns. 8 *fehlt in J.*

3,1 *J* Qui; et de haut. 2 C_1 repent; *J* kant por maul ce repaire. 3 C_1 lamor C_2 lueure; *J* aimme; ca lueure. 4 *Gröbers Collation*: ueult (*M*); C_1 auancement; C_2 ioie et auancement; *J* cilz vuelt damor ioie auancement. 5 C_2 en ualor. 6 C_1J loial C_2 loiaulment; *J* qui; C_1C_2 sens *J* sāz. 7 C_1 en; icu; C_2 ien; *J* leaulteit; sers; ian. 8 C_1 malz; mes plaies, C_2 sane et apaie; *J* lou bien ke ma dolour senne et ma plaie. *In diesem Verse ist die Lesart der Handschrift J:* „ma plaie" *des Reimes wegen eingeführt, obwohl „man eine Vernachlässigung des auslautenden s im Reime im Altfranzösischen nicht selten trifft"* (*Tobler Versbau*[3] *128 Anm. 1*). *Die Aenderung ist einmal eine sehr leichte, und dann scheint es, als ob die Lesart von* C_2: „apaie" *auf ein zu Grunde liegendes* „ma plaie" *leicht schliessen lässt.*

4,1 C_2 As fins amans; *J* puet. 2 C_2 fine; *J* poine; C_1J torment.

E lais! Ne sai por li tant de mal traire
K'an doie avoir son gueridonemant;
N'an moi ne sai ne valor ne savoir,
Por coi doie si haute honor avoir.
Por ceu seux mis del tout an sa menaie
Sans repantir, a keil fin ke i'an traie.

5. E bone amor! c'or vos doigne ores plaire
Ke ma dolor praigne definemant;
Pues c'amis sui et ser si sans mesfaire
Ke deservit n'ai vostre maltalant;
Se vos aveis vers moi nul boen voloir,
Por deu! Per tans m'an faites percevoir
Car kant mercis trop demoure et delaie,
Tost vient meschiés, ki sovant toult grant ioie.

Envoi (*Nach* C_2):
Chançon, vai t'an, di ma dame por voir,
K'an li ai mis mon cuer sans decevoir,
Ne n'ai voloir ke ie iai m'an retraie,
Se ferait mal, per deu, se plus m'asaie!

3 C_2 mal poene traire J mal poine. 4 C_1 en; C_2J ke doie; C_1C_2 gueridonement J gueredonnement. 5 C_1C_2 nen; C_2 moy nait sen vaillance J nan vaillāce. 6 C_2J Ke je doie; amor; J si hautement amour. 7 C_1C_2 en; C_2 dou; J suis mins. 8 C_1C_2 sens repentir J sans repentir; queil; C_1C_2 ieu.

5,1 C_2 *He*; J bonne amour; C_1 me doinst C_2 doignaist il plaire J nos doingne. *Da die ganze Strophe eine Anrede an die* „bone amor" *ist, so war die Lesart von* J (*oder die von* C_2) *der von* C_1 *vorzuziehen.* 2 C_2 preist; C_1C_2J definement. 3 C_1 et sens; C_2 seux; si sens meffaire; J puez camin suis et sers si sans meffaire; *Brakelmann bringt Archiv XLIII 355 unter den Varianten aus der Handschrift Douce* li, *was ein Druckfehler zu sein scheint; da in der ganzen Strophe in zweiter Person gesprochen wird, würde das* „li" *auch sinnlos sein.* 4 C_1 del seruir; maltalent C_2 por seruir naie no maltalent; J ke de seruit; mal talent. *Auch an dieser Stelle steht die Lesart der Handschrift* J *der von* C_1 *am nächsten.* C_2 *würde auch brauchbar sein.* 5 C_2 moy; J ce; aueiz uer; nulz boīs ualoir. 6 C_2 tens; C_1C_2 men; persenier; J partans; parceuoir. 7 C_2J quant. 8 C_2 meschies uient tost; C_2J souent tolt; J meschief uient; ke.

Envoi: 1 C_2J Chanson; J uait; C_2J ten. 2 C_2 ken sens; J ait; sans remouoir. 3 J pooir; C_2 en lan. 4 J si; C_2 mamaie; J ce plus ma saie; *die Lesart von* C_2 *ist sinnlos.*

Anmerkungen.

I.

Str. 1. V. 4 *nen*; über die Nebenform nen = non für ne, wo Hiatus entstehen würde, vergl. Tobler Versbau[3] 56; G. Paris Extraits[4] 20: dans nen, affaibli de non, n tombe devant les consonnes. — An unserer Stelle ist allerdings nen für nec eingetreten.

Str. 3. V. 5 *ensaigne* statt enseigne ist gesetzt nach Escanor 4225. 9412. 13721 enseigne: Bretaigne; 20735 ensaigne: remaigne.

Str. 5. V. 2 *chou*—pikardische Form; aus den Urkunden häufig zu belegen. Thierry I 128. 145. I 138 chu.

Str. 6. V. 2 *jance aillie*; vergl. G. Paris Romania XXII 295: Il faut certainement jance aillie; aillie veut dire „a l'ail", et la jance ou gance est une sorte de sauce; siehe dort Näheres. — Dass man die würzigen Saucen Frankreichs auch anderswo zu schätzen wusste, lehrt eine über 300 Jahre später geschriebene Stelle:

Thomas Wyatt Satire II 89

I am not now in Fraunce, to iudge the wine,
With savry sauce those delicates to fele.

V. 4 *„tres bon vin sor lie"* ist übersetzt worden: „abgelagerter Wein", weil bei ihm der Wein sich über dem

Niederschlag, der Hefe, befindet. Vielleicht wäre auch „untergähriger Wein" richtig gewesen.

Str. 7. V. 3 *consirer*. Über consirer, consirrer und seine Bedeutungen vergl. G. Paris Alexis 184 Anm. 32a.

II.

Str. 1. V. 2. Aus dem handschriftlichen „esbanoiant" hat Bartsch „banoiant" verbessert. cf. Lyoner Ysopet 2111 Per les bois li lions baloie; zur Schreibweise vergl. Lyoner Ysopet 1949 per les bles vois esbaloiant. Nach Försters Anm. 1749 wird das Wort sonst nur von leblosen Dingen gebraucht, die sich wie im Wind hin und her bewegen. Vergleiche auch ambanoier Bartsch Rom. I S. 44.

V. 7 *proie* (praeda) Beute, die meist aus den Herden bestand, daher der Bedeutungswandel. Diez Wb. II b ganado.

Str. 2. V. 4 *hukant* nach Diez Wb. II c hucher.

Str. 3. V. 5 *garse* auf Grund von Escanor 12197 garse: arsse. Zur Etymologie vergl. Suchier Ztschr. f. r. Ph. 1894 S. 281.

V. 7 *osée*. Von Tobler Verm. Beitr. I 128 wird diese Stelle im Kapitel: Participia perfecti aktiven Sinnes zitiert. Man könnte hinzufügen: Escanor 6127 ne fust ja dame si osée; Fabl. Mont. LV 385 (III. Bd. 13): Que n'i a dame si osée; Raoul de Cambray 7969 trop par fustes osés.

V. 9. Über die Etymologie von desver, derver vergl. Ztschr. f. r. Ph. 1894. 202 (Georg Cohn).

Str. 4. V. 3. Die Lesart der Handschrift macht schon der Reim unmöglich. Bartsch liest enarmée, das ja in der Bedeutung „bewehrt, bewaffnet" zu finden ist. Es wäre also zu übersetzen: „Sie hätte damit geschlagen als eine Bewaffnete, sie hätte damit, bewaffnet, geschlagen." Wegen der etwas gekünstelten Konstruktion ist hier als Objekt zu ferist „grant colée" eingeführt, wozu etwa zu vergleichen ist Barlaam u. Josaphat 181. 12 grant colée; Raoul de Cambray

7783 Desor son elme .j. grant cop li feri; Lyoner Ysopet 1426 Petit col fiert de sa grant plote.

Zur Bedeutung des conj. imp. in diesem Satze sind mehrere Stellen aus Aiol et Mirabel heranzuziehen:

215. Et quant che uint au tierc, fuissiemes desconfit;
Quant secors nous reuint de deu de paradis,
Et si fort les menames, que fuissent desconfit,
Quant a forche lor salent IIII m. Arabi.

761. Ja li caupast le cief senpre desor le bu
Quant Gerars li escrie ausi pres com il fu.

Str. 3. V. 10 *ameroit.* Das Conditionnel hier in der Bedeutung des imperf. conj.

Str. 5. V. 5. Das „cum paelice laesa dolebit“ des Ovid (Ars I 365) übersetzt Jacques d'Amiens 457 quant elle se crient d'acopir.

Str. 6. V. 3 Ja vos ain et ser pri ie an Stelle des Überlieferten: Je vos ain et ser et pric von Herrn Prof. Tobler eingeführt, da prie eine sehr späte 1. pers. sing. ist.

Str. 7. V. 1 cf. Escanor 25753 quant venra a la departie.

III.

Str. 1. V. 2 *merveille ai coment* Verm. Beitr. I 136.

V. 3 *de la mort me defie* ebenso III Str. 1. V. 8. Archiv XLIII 325. Anm. zu 429: Ades gieu de mon poiour; || quar ce que j'ain de la mort me deffie. — Nach der Erklärung von deffier bei La Curne: „C'est proprement, faire savoir à „quelqu'un, l'avertir de ne se plus fier à nous comme à un „ami, mais de s'en défier comme d'un ennemi et le prévenir „en conséquence qu'il ait à se tenir sur ses gardes, sur la „défensive“, — die sehr einleuchtend bestätigt wird durch eine Stelle im Raoul de Cambray 1796, wo eine Herausforderung stattfindet (1792): Par Dieu, bastars, ci a gran desfiance, worauf die Entgegnung lautet: N'aies en moi fiance — und der gewohnten Bedeutung des de „von her“ (Verm.

Beitr. I 7) würde die Redensart bedeuten: Sie sagt, ich solle ihr nicht mehr trauen vom Tode her (in Bezug auf den Tod). Stellt man hierzu die Stelle Archiv XLII 370 (CCLXXVII 1): La bone amor m'ait defieit de guerre sens mentir, so kann an dem Sinne des Satzes kein Zweifel bestehen, da doch hier das: „sie sagt, ich solle ihr nicht trauen vom Kriege her (in Bezug auf den Krieg)" nur den Sinn der Herausforderung zum Kriege haben kann. Wenn man nun das defier aucun d'aucune rien übersetzt mit „jemanden zu etwas herausfordern," auch „auffordern", an unserer Stelle also: „jemanden zum Tode herausfordern", so hat man darunter wohl zu verstehen eine „Herausforderung zu einem Kampfe auf Leben und Tod, eine Aufforderung zu einer Handlung, die nur mit dem Tode endigen kann." Dieselbe Bedeutung hat defier: Bible de Guiot 2590: de fi fisique me defie (Pfuscher-pfui); Yvain 4114: il desfie || Ses fiz de mort; Alexis (G. Paris) S. 226 V. 136

Mes peres m'aime si cuide grant bien faire,
Qui me desfie de la vie terestre
Tollir me vient nostre signour celestre.

Bartsch, Romanzen S. 364
Por ceu se lou defi || D'un mes de coupperie.

Abweichende Bedeutung hat defier in der Stelle bei La Curne (Fabl. Mss. du R n° 7218 f. 266 Vcol 1; gedruckt Fabl. Mont. I. Bd. S. 250): Je vous defi || De m'amor et la vos deffent, wo La Curne erklärt: C'est à dire: je vous défie, je vous déclare la guerre, si vous m'aimez. Hinzuzufügen wäre etwa: (Brakelmann) Les plus anciens chansonniers français S. 148. V. 6 Qui de s'amor me soloit defier.

Andere Bedeutung des Genetivs natürlich in: Escanor 17446 du roi vous deffi (im Namen); Aiol 835 De dieu les desfia par grant fierté; 1511 Des or vous defi iou de dieu, mon pere; Bartsch u. Horning 133. 11 Que nel feïsse de mon cors desfier; Rustebeuf 180. 70 De par ma langue vos desfi; Raoul de Cambray 2195: De la lor part loiaument vos desfi.

Herausfordern zu mit à steht Renart le Nouvel 3433: A grant gerre si te deffi.

V. 8 *doie avoir*; devoir dient oft zur Umschreibung des Futurs, besonders des dort fehlenden Konjunctivs.

Str. 2. V. 3 *meskarra* nach Thierry I 138 Anm. 3 „escarra".

V. 5 *devoir* „erwarten lassen" Tobler Archiv LXXXV 352—53.

V. 6. Von einem „Siegen, die Oberhand bekommen" der guten Eigenschaften der Dame ist nicht selten die Rede: Archiv XLII 309 (CLXXXIII 4) Douce dame, vanke votre dousor || Ke de mon cuer en trais la grant dolour; XLIII 293. 3 Vanke pities, douce dame, clamors; P. Paris Romancero 141: Se sa pitie ne vainc sa signourie.

V. 7 *frankise* „c'est la générosité" G. Paris Litt. fr. 163.

Str. 3. V. 1 *au moins de tant* cf. Archiv XLII 272 (CXXI 3) A moins de tant l'ai a son greit servie.

V. 4 *ia* „ja doch" Ztschr. f. r. Ph. VI 276 (Tobler Zeitlin). — Vergl. Tarbé Chans. de Champagne 71, Eustache le Peintre de Reims: Ours ne lyons n'est, ne beste sauvage. — Das s an singlers stört den Reim nicht.

V. 7 *se* für si vor Konsonant ist nicht selten (Tobler Versbau[3] 58); *cuidier* vermuten, sowohl hoffen als fürchten (Ztschr. f. r. Ph. 1878. 147).

Str. 4. V. 1 *vaillandie* für vaillentisse (Godefroy); ebenso IV Str. 3. V. 7; vergl. faintise-faintie bei Raynaud Recueil de Motets 141. 5.

V. 5 das *sors* der Handschrift findet sich häufig in der Berner Hdschr. LXXVII 4; CVIII 2; CXII 4; CLVII 1 (sors ist in den pikardischen Text nicht aufzunehmen. T.).

Str. 5. V. 3. *Or ai mal dit*; Beispiele ähnlicher Wendungen bei Mätzner: Afr. Lieder 121 Anm. zu V. 13.

V. 7 *espoir* — 1. pers. sing. praes. von esperer afr. „vermuten", also adv. „vermutlich"; vergl. Tobler Verm. Beitr. II 6.

Envoi I. V. 1 und 2 haben durch Konjekturen von

Herrn Prof. Tobler die vorliegende Gestalt erhalten. Das Asyndeton des ersten Verses war schon Bédier, De Nicolao Museto S. 18, fraglich erschienen. — *biens* und *honorance* finden sich allerdings mehrfach zusammen: Escanor 226 Qui bien ne honerance eussent; 21755—57 Ne dame que j'onques veisse || Ne connois dont je tant oïsse || Honerance ne bien retraire; 21800 Qui bien ne honor conneussent; 21794 Mesire Gavainz qui adrois || Estoit a toute connoissance || Dist bien, biaute et honerance || En avoient fait lor droit hoir.

Envoi II. — Auch der zweite Envoi ist durch Herrn Prof. Tobler umgestaltet:

K'amors (qui = *nom.*, amors = *acc.*), tost oblie und dann zuletzt aime, da doch prise eine sehr späte 1. pers. sing. sein würde.

IV.

Str. 1. V. 7 — Raynaud 40;

Str. 2. V. 7 — Raynaud 42 Tant m'a mené force de seinorage;

Str. 3. V. 7 — Raynaud 1102;

Str. 4. V. 7 — Raynaud 1227.

V.

Str. 1. V. 1 *Hareu!* vergl. Fabl. Mont. XV 163 Harou, äide, bone gent! Fabl. XXXI 397 Haro, le feu! LXXXIV 582 Harou! las. Barb. u. Méon IV 217. 2 Mais ge vos en dirai trusqu' à harou! Das Glossar der Fabliaux sagt: cri d'appel, de crainte et de détresse.

V. 5 *servi* — vergl. Trouv. belges II Carasaus 2. 45 Amans sans amie || Sui dès que la vi || Raisons me deffie || En amors me fi || Tant loiaument l'ai servi. — Hierzu die Anm. Schelers: La rime veut „servi", mais la grammaire „servie";

un manque d'accord; dort 2.4 3 Li mal qu'aurai enduré; pour „endurés." cf. Str. 2. V. 6. — Amor ist afr. stets Femininum (G. Paris Alexis 179 V. 14c — hier sind übrigens drei vorn nicht vermerkte Druckfehler: statt 12c 13a 13b lies 14c 15a 15b — und 270 Anm. 2), doch ist im Afr. beim mit avoir konstruierten Partizip die Kongruenz mit dem voranstehenden Objekt nicht erforderlich; cf. G. Paris Extraits[4] V. 435 Anm.: L'ancienne langue peut à volonté faire accorder ou ne pas accorder le participe passé construit avec avoir et son régime, que celui-ci le suive ou le précède.

Str. 2. V. 4. Für das fait der Handschrift, das wohl keinen Sinn giebt, ist *faut* eingeführt; zur Stellung com — mainte vergl. Barlaam u. Jos. 225,5 — com fu grans joie; Tarbé Chansonniers 101 La grant joie est fallie.

VI.

Str. 1. V. 5 *quant plus — plus.* Verm. Beitr. II 53; zu V. 5 und 6 vergl. Jacques d'Amiens 598: mais tant douc vostre mautalent || que ne l'os dire apiertement.

Str. 2. V 5 *plus* — „am meisten" Diez Gramm. III 13.

V. 8 *bel samblant, chiere lie* können beide „gute Aufnahme" bedeuten; Tobler Ztschr. f. r. Ph. 1878. 149.

Str. 3. V. 9 *aprendre oir;* ein merkwürdiger Pleonasmus, wenn nicht Verderbnis vorliegt, sagt Brakelmann. Herr Prof. Tobler setzt: aprendre voir „die Wahrheit zu vernehmen."

Str. 4. V. 2 *avront;* fut. exact für perfectum vergl. Verm. Beitr. I 207.

saisir aucun d'aucune rien „jem. in Besitz einer Sache setzen, jem. mit etwas erfüllen." Diez Wb. I 362 sagire; Mätzner Afr. Lieder 204 V. 8; 245 V. 78.

V. 3 vergl. Remedes d'amors 194. (s. o. S. 24.)

Str. 5. V. 1. 2. vergl. Froissart: Li orloge amoreus 168 Bon don atent cilz qui bon mestre sert.

VII.

Str. 2. V. 4. 5. 6 *ai* — lothringische Form der 3. pers. sing. Lyoner Ysopet 32. 37. 71. 90 etc. Foerster XXIX.

V. 7 *bien ait amors.* Sehr häufig: Archiv XLI 358. 28. 2; Archiv LXXXVIII 332. 104; Raynaud I 239; Tarbé Chansonniers 52; Bartsch Rom. 88 — Mal ait qui me maria. S. 32 Mal ait qui por mari || lait son loial ami.

Str. 3. V. 2 *soi repentir* „abstehen von etwas, aufhören.“ Ztschr. f. r. Ph. 1878, 149.

V. 3 *uevre* statt amor ist eingeführt wegen der häufigen Wiederholung des letzteren in der Strophe. C_2 und J haben uevre. Zu den Lesarten beider Handschriften vergleiche G. Paris Alexis 247: bien pert a l'uevre; Gunbaut; 1859 (Foerster Yvain S. 301): Drois est c'uevre de vassal pere; Baudoins des Auteus III 8: A l'uevre pert la provenience.

Str. 5. V. 8. Der Inkonsequenz, delaie und ioie mit einander reimen zu lassen, nachdem des Reimes wegen alle ent in ant geändert sind, bin ich mir wohl bewusst, doch scheint mir die Schreibung *iaie*, schon wegen der dann für die S. 42—43 gesammelten Reime notwendigen Folgerungen, nicht angängig zu sein.

Nachträge und Berichtigungen.

S. 9, Z. 5 ff. Bei der öffentlichen Verteidigung dieser Arbeit wurde mir von Herrn cand. phil. R. Berger entgegengehalten, dass u für ou nicht etwa blos vor den Nasalen m und n durch Trübung, also in tonloser Silbe, zu finden sei, sondern dass es sich als orthographische Variante auch vor anderen Konsonanten und in betonter Silbe im östlichen wie im westlichen Nordfrankreich häufig belegen lasse. Derselbe gedenkt die Erscheinung näher in einer Arbeit über die Sprache von Arras als Einleitung zu einer kritischen Ausgabe der Werke des Adam de la Halle zu behandeln. Nach ihm heisst also der Dichter Mouset und ist Muset nur als orthographische Variante anzusehen. In der Form Mouset finde sich der Name durchgängig in einem Fabliau von Enguerran d'Oisy: Le mennier d'Arleux (bei Mont. und R. II, 31; No. XXXIII), einem ganz nahe bei Arras entstandenen und auch in der Nähe spielenden Gedichte. — Dass das Wortspiel muse : Mouset dem mit muse : Muset nachsteht, wollte der Herr Opponent nicht bestreiten, doch schien ihm dies durchaus kein berechtigter Einwand gegen die Identifizierung zu sein, da man an Wortspiele des Altfranzösischen allzu hohe

Anforderungen nicht zu stellen habe, dieselben manchmal nur auf dem blossen Konsonantengerippe der Wörter beruhen. Vergleiche Adam de la Halle, Le Jeu de Robin et de Marion; Ausgabe von Rambeau, V. 38, 39: hairon (Reiher, im Reime mit non): herens (Hering; durch arrasische Urkunden gesicherte Form); dicht hinter dem allen Ansprüchen genügenden Wortspiel: ane (Ente): ane (Eselin: im Reime mit recane). Ausserdem liege es auch bei der Aussprache Mouset nahe, sich vermittelst der gewiss bekannten Etymologie musa an muse zu erinnern.

S. 9, Z. 10 lies: Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie.

S. 10, Z. 11. Der Herausgeber des Colin Muset, Herr Professor Joseph Bédier, giebt mir zu bedenken, dass „de toutes les villes ou châteaux de France „où Colin Muset a pu se rencontrer avec Jacques d'Amiens pour chanter son „débat, la seule ville qu'on serait tenté d'exclure est précisément Amiens. Car „nommer quelqu'un Jacques d'Amiens, c'est dire qu'il en est originaire, mais „qu'il n'y séjoure pas communément, qu'il n'y vit pas." — Sollte dies a priori feststehen? Kann nicht ein Einwohner von Amiens seine Gedichte, seine Ovidübersetzung unter dem Autornamen Jacques d'Amiens bekannt geben, da dieselben doch für einen über das Weichbild seiner Vaterstadt weit hinaus sich ausdehnenden Leserkreis geschrieben sind?. Ist nicht, da so viele nordfranzösische Dichter des Namens Jacques sich vielfach nur durch die Ortsangabe näher bezeichnen, ein entsprechendes Verfahren nahe gelegt? Von Adam de la Halle, der ja häufig Adam d'Arras genannt wird, wissen wir doch, dass er bis auf die letzten Jahre seines Lebens in seiner Vaterstadt lebte. Gleiches scheint von dem Dichter Willaumes li paignieres d'Amiens, Willaumes d'Amiens, der nach S. 8 Anm. dieser Arbeit doch wohl in Amiens ansässig war, zu gelten.

S. 12. Anm. Z. 14. Zu dem Felix quem faciunt aliena pericula cautum scheint mir noch der Hinweis auf eine Stelle aus Chaucer am Platze zu sein.

The Wif of Bathes Prologue 5761:

Who so that n'ill beware by other men
By him shal other men corrected be:
Thise same wordes writeth Ptolomee
Rede in his Almageste and take it there.

S. 14, Z. 1 liess: anno 1199. — S. 15, Z. 28 lies: Art d'amors. — S. 19, Anm. Z. 5 lies: Chastiement des Dames. — S. 31, Z. 18 lies: bitte Euch doch. — S. 39. Z. 26 lies: Gedicht V, Str. 5, V. 4.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
X.
ROMANISCHE ABTEILUNG No. 4.

KLEINE BEITRÄGE ZUR WÜRDIGUNG
ALFRED DE MUSSETS
(POÉSIES NOUVELLES)

VON

DR. MORITZ WERNER.

„Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit; c'est au lecteur à suppléer le reste, selon ses idées, sa force, ses goûts."
A. de Musset, „Le Poète et le Prosateur".

BERLIN
C. VOGTS VERLAG
1896.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
X.
ROMANISCHE ABTEILUNG No. 4.

KLEINE BEITRÄGE ZUR WÜRDIGUNG
ALFRED DE MUSSETS
(POÉSIES NOUVELLES)

VON

DR. MORITZ WERNER.

„Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit; c'est au lecteur à suppléer le reste, selon ses idées, sa force, ses goûts."
A. de Musset, „Le Poète et le Prosateur".

BERLIN
C. VOGTS VERLAG
1896.

Inhalt.

Vorwort.

Im Sinne der als Motto vorangeschickten Worte Alfred de Mussets sucht die vorliegende Arbeit zu einer Anzahl seiner Gedichte einen Kommentar oder vielmehr einen Teil eines solchen zu geben. Ihre Aufgabe war es vor allem, die nötigen sachlichen Erläuterungen zu diesen Stücken beizubringen: alles andere, besonders auch Fragen der Poetik, sollte ihnen gegenüber ganz und gar zurücktreten, soweit es nicht mit Sacherklärung zusammenfiel. Allerdings wird es zu solchem Zusammenfallen z. B. poetischer und rein sachlicher Erörterungen, etwa aus Anlass von Bildern und Vergleichen, speziell bei Musset nicht selten kommen. Die Entscheidung darüber, ob eine solche Frage in dieser Arbeit zu berücksichtigen oder auszuscheiden sei, war also manchmal Sache des persönlichen Gefühls. Man wird vielleicht finden, dass hier eine erklärungsbedürftige Stelle zu rasch übergangen, dort eine weit anspruchslosere zu eingehend behandelt ist.

Im allgemeinen aber hoffe ich, nicht viel weniger — quantitativ — gegeben zu haben, als hier versprochen ist.

Und dann erhebt die Arbeit selbstverständlich nicht den Anspruch, als „der Kommentar" zu den betreffenden Gedichten zu gelten, nicht einmal, was die sachlichen Erläuterungen angeht — darin muss sich besonders eine in Deutschland entstandene Arbeit über Musset durchaus bescheiden. Man betrachte sie vielmehr als einen kleinen Teil der Vorarbeit, welche für eine kommentierte Ausgabe zu leisten ist, wie sie französischen Dichtern des 17. Jahrhunderts schon zu Teil geworden ist, und wie sie auch Musset früher oder später wohl bekommen wird. Wenn in den Anmerkungen einer solchen Ausgabe auch nur ein Teil des hier Beigebrachten verwertet werden könnte, so würde mir der Zweck der Arbeit erfüllt scheinen.

Hauptsächlich mit Rücksicht darauf habe ich den zur Erklärung herangezogenen Citaten ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt — ganz abgesehen davon, dass auch ohnedies solche Dokumente im Original viel besser ihre Wirkung thun. Nichtsdestoweniger glaubte ich sie nach Möglichkeit in zusammenhängender Darstellung vorbringen zu müssen, da doch vorerst die Arbeit unter allen Umständen etwas in sich Abgeschlossenes sein soll. Um dieser Abrundung willen war es nicht zu vermeiden, dass an gewissen Stellen Dinge zur Sprache kamen, die weniger in die philologisch-sachliche, als in die litterarhistorische oder ästhetische Exegese gehören.

Doch galt mir dies immer nur als Mittel zum Zweck. Die Sachinterpretation sollte stets die Hauptsache bleiben, und auch die Auswahl der behandelten Gedichte — das muss hier noch bemerkt werden — wurde im Hinblick darauf getroffen. Es sind mit Ausnahme von „A la Malibran" solche Stücke, die gewöhnlich bei Betrachtung Mussets in der französischen oder gar in der Weltlitteratur weniger Berücksichtigung finden — vielleicht aber gerade deshalb, weil hier das Reinlyrische, Allgemeine mit allerlei ganz konkreten Elementen, sachlichen Einzelheiten biographischer, litterar- oder kunstgeschichtlicher Natur stark versetzt ist, Elementen, durch welche eine volle Würdigung der betreffenden Gedichte auch dem, der sie bereits aus mindestens

ein- oder zweimaliger Lektüre kennt — und nur für solche Leser schreibt man einen Kommentar — ein wenig erschwert wird.

Dass es nützlich sein könne, eine solche Arbeit zu versuchen, darauf hat mich mein hochverehrter Lehrer, Herr Professor Tobler, hingewiesen. Ich bin ihm für diese Anregung um so dankbarer, da mir die nötigen Studien in ganz unerwarteter Weise reiche, vielseitige Belehrung geboten haben. Noch weit mehr verpflichtet es mich Herrn Professor Tobler, dass er es sich nicht hat verdriessen lassen, mich während der Arbeit wiederholt auf Einzelheiten aufmerksam zu machen, und mich durch solche Beweise seines lebhaften Interesses ermutigt hat.

Demnächst muss ich an dieser Stelle meinen Dank Herrn Maurice Clouard in Angers aussprechen, der mich in der uneigennützigsten und zuvorkommendsten Weise durch mehrfache briefliche Mitteilung unterstützt hat: nur sein wertvoller Hinweis auf das Lasalle-Morinsche Buch hat es mir möglich gemacht, die wichtigen sachlichen Beiträge zu „Le Mie Prigioni" zu liefern. Auch Arvède Barine und Édouard Grenier in Paris liessen mir freundlichen Bescheid zu Teil werden. Mein Freund und Studiengenosse cand. phil. Hermann Oelsner B. A. hatte die Güte, einiges für mich Unentbehrliche auf dem British Museum zu sammeln.

Endlich möchte ich nicht versäumen, den Beamten der beiden königlichen Bibliotheken und des königlichen Kupferstichkabinets zu Berlin sowie der Rothschildschen Bibliothek in Frankfurt a. M. meinen Dank auszusprechen: ihr freundliches Entgegenkommen brachte mir stets Erleichterung. Ganz besonders bin ich für ihre gütige Unterstützung verpflichtet den Herren Dr. Kopfermann von der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek und Dr. Springer vom Kupferstichkabinet zu Berlin.

Alphabetisches Verzeichnis der Büchertitel,

die bei Citaten nicht ausreichend bezeichnet sind:

d'Alton-Shée, Mes Mémoires 1826—48. 2 Bd. Paris 1869.

Charles Asselineau, Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique, Paris 1866.

H. de Balzac, Correspondance 1819—1850. 2 Bd. Paris 1876.

A. Barine, Alfred de Musset (in der Hachetteschen Sammlung „Les Grands Écrivains Français"). Paris 1893.

É. Bergerat, Théophile Gautier: entretiens, souvenirs et correspondance . . . Paris 1879.

H. Berlioz, Mémoires . . . 1 Bd. gr. 8. Paris 1870.

— Lettres intimes avec une préface par Ch. Gounod. Paris 1882.

Castil-Blaze, Les Théâtres Lyriques de Paris. — L'Opéra Italien de 1548 à 1856. Paris 1856.

v. Bodmer, Beschreibung der Stadt Baden . . . Karlsruhe u. Baden 1831.

Börne, Gesammelte Schriften. 12 Bd. Hamburg u. Frankfurt a. M. 1862.

Boulay-Paty, Sonnets. Paris 1851.

Chateaubriand, Œuvres Complètes . . . Paris (Ladvocat) 1827.

Wilhelm v. Chézy, Rundgemälde von Baden-Baden, seinen näheren und ferneren Umgebungen. Carlsruhe und Baden 1835.

— Erinnerungen aus meinem Leben, 2 Bd. Schaffhausen 1863/4.

Clouard, Bibliographie des Œuvres d'Alfred de Musset . . . Paris 1883.

Eug. Delacroix, Journal . . . p. p. MM. Flat et Piot. Bd. 1 und 2. Paris 1893.

E. Deschamps, Poésies. Paris 1841.

A. Dumas, Mes Mémoires — Cinquième Série — Paris 1888 (in Œuvr. Compl. d'A. D., Nouvelle Collection Michel Lévy).

— Les Morts vont vite. 2 Bd. Paris 1889 (ebd.)

A. Duval, Souvenirs (1829—1830). Paris 1885.

Estignard, s. Nodier.

Flers, M^{is} de, Le Roi Louis-Philippe. Vie ancedotique 1773-1850. Paris 1891.

Frommel und Schreiber, Baden und seine Umgebungen. Carlsruhe 1825.

Girardin, M^{me} de, Le Vicomte de Launay — Lettres Parisiennes — . . . Paris 1878—82 (in Nouvelle Collection Michel Lévy) 4. Band.

Grenier, Souvenirs littéraires. Paris 1894.

[Harcourt, M^{ise} d'], Madame la Duchesse d'Orleans, Hélène de Mecklembourg-Schwérin. Paris 1859.

Haussmann, Mémoires du B^{on}, 2ème édition. 3 Bd. Paris 1890-93.

d'Haussonville, C^{te}, C.-A. Sainte-Beuve, sa vie et ses œuvres. Paris 1875.

Heine, Sämtliche Werke. 18 Bd. Hamburg und Frankfurt a. M. 1862.

Houssaye, Les Confessions. Souvenirs d'un Demi Siècle. 6 Bd. Paris 1885-9.

Hugo, Œuvres Complètes. Édition définitive Format in-18, nebst V. Hugo raconté par un témoin de sa vie. 70 Bd.

Imbert de Saint Amand, Les Femmes des Tuileries. Paris 1889 ff.
Bd. XXV. Marie-Amélie au Palais-Royal. 1892.
Bd. XXVI. Marie-Amélie et la Cour des Tuileries. 1892.
Bd. XXVII. Marie-Amélie et la Duchesse d' Orléans. 1893.

Jacquemont, Correspondance inédite . . . p. p. P. Mérimée, 2 Bd. Paris 1867.

Jal, Souvenirs d'un homme de lettres (1795-1873). Paris 1877.

Janzé, V^{sse} de, Étude et Récits sur Alfred de Musset. Paris 1891.

Jasmin, Œuvres Complètes, ed. Boyer d'Agen. Paris und Bordeaux 1889. 4 Bd.

Jaubert, M^{me} C., Souvenirs. Lettres et Correspondance. Paris. s. a.

Legouvé, Soixante Ans de Souvenirs. 2 Bd. Paris 1886/7.

Löser, Geschichte der Stadt Baden. Baden-Baden 1891.

Mennessier-Nodier, Mme, Charles Nodier, épisodes et souvenirs de sa vie. Paris 1867.

Mérimée, Portraits historiques et littéraires. Paris 1874.

André Monselet, Ch. Monselet, sa vie et son œuvre. Paris 1892.

Montégut, Nos Morts Contemporains. Première Série. Paris 1883.

Alfred de Musset, Œuvres Complètes. Édition ornée de 28 gravures . . . 10 Bd. Paris 1866.

Paul de Musset, Biographie d'Alfred de Musset . . .Quatrième édition. Paris 1877.

Nisard, Mélanges. Paris 1838. 2 Bd.

— Souvenirs et Notes Biographiques. 2 Bd. Paris 1888.

Charles Nodier, Correspondance inédite 1796—1844 p.p. A. Estignard. Paris 1876.

Paris et les Parisiens au XIXème siècle . . . par A. Dumas, Th. Gautier, A. Houssaye, P. de Musset etc. Paris 1856.

Pavie, Œuvres Choisies. 2 Bd. Paris 1887.

Pellico, Le Mie Prigioni. Firenze (Le Monnier, Biblioteca nazionale economica) 1890.

Pingaud, s. Weiss.

Pontmartin, Mes Mémoires (1ère série). Enfance et jeunesse. Paris 1882.

— Souvenirs d'un vieux critique. 10 Bd. Paris 1881—89.

Quinet, Œuvres Complètes. 26 Bd. Paris 1877. (Bd. 19—20: Lettres à sa Mère.)

Régnier, Souvenirs et Études de Théâtre. Paris 1887.

Sainte-Beuve, Poésies Complètes. Paris 1840.

Saint-Victor, Les Hommes et les Dieux. Paris 1867.

Schreiber, Neuer Führer für Reisende und Kurgäste in und um Baden. Carlsruhe u. Baden 1830.

Söderman, Alfred de Musset, hans lif och verk. Stockholm 1894.

Daniel Stern, (Mme d'Agoult), Mes Souvenirs 1806—33. Paris 1877.

Thureau-Dangin, Histoire de la Monarchie de Juillet. 5 Bd. Paris 1884/9.

Charles Weiss, Lettres à Charles Nodier p. p. Léonce Pingaud. Paris 1889.

I. Une Bonne Fortune.

(Œuvr. Compl. Bd. II S. 80, zuerst Rev. des Deux Mondes v. 1. Jan. 1835.)

Als Alfred de Musset am 10. April 1834[1] von Venedig nach Paris zurückkam, hatte das furchtbare Liebesdrama mit George Sand noch lange nicht ausgespielt. In den Briefen, die sie während der nächsten Monate mit einander wechselten, fand die Leidenschaft wieder neue Nahrung, sie durchwühlte des Dichters Seele, und der Versuch, seinen Schmerz durch die Abwechselungen und Zerstreuungen des Pariser Lebens zu betäuben, wollte ihm nicht gelingen. Er fasste neue Hoffnung, — aber für seinen zerrütteten Gemütszustand war es nur neue Gefahr — als George Sand Mitte August mit Pagello nach Paris zurückkehrte. „Chez Musset", sagt Arvède Barine („Alfred de Musset" S. 75), welche Einblick in die ungedruckten Briefe gehabt hat, „c'est un réveil de passion auquel la conscience de l'irréparable communique une immense tristesse. Il écrit à George Sand qu'il a trop présumé de lui-même en osant la revoir, et qu'il est perdu. Le seul parti qui lui reste est de s'en aller bien loin: et il implore un dernier adieu avant son départ."

Er fasste den Entschluss, nach Baden-Baden zu gehen: nach einer letzten Zusammenkunft mit G. Sand, auf welche noch ein ruhiger, edelmütig resignierender Abschiedsbrief Mussets

[1]) Vte Spœlberch de Lovenjoul, „Les Lundis d'un Chercheur" Paris 1894, S. 176.

folgte, reiste er am 22. August von Paris ab. Am 30. kam er in Baden-Baden an und nahm in dem damals neuerbauten Messmerschen Hause Wohnung[1]. Ueber das, was er während seines Aufenthaltes äusserlich erlebte, sind wir nicht unterrichtet[2]. Dagegen zeigt das wenige, was bisher von seinen Briefen aus Baden-Baden bekannt geworden ist, wie es in seinem Herzen aussah. Die Flamme der Leidenschaft für George Sand begann sehr bald wieder mächtig aufzulodern. Abermals versuchte er, inmitten der Vergnügungen des glänzenden Badeortes die Geliebte zu vergessen. „. . . Je m'étais dit“, schreibt er ihr, „qu'il fallait prendre un autre amour, oublier le tien, avoir du courage. J'essayais, mais tu le sais bien, n'est-ce pas? ces belles créatures, je les hais, elles me dégoûtent avec leurs diamants et leurs velours. . .“ (É. Grenier, „Souvenirs littéraires“ S. 124.) Nun war aber einmal die Vorliebe für „bonnes fortunes“ eine der Schwächen Mussets — sie ging bis zur Eitelkeit (s. d'Alton-Shée, „Mes Mémoires“ S. 109) — und manchmal scheint dabei das leicht entzündbare Dichterherz einen tieferen Eindruck empfangen zu haben, als Musset in jenen Briefen sich und seinem „grand George“ einzugestehen wagte. So ging es wenigstens bei dem Erlebnis, welches unserem Gedicht zu Grunde liegt — denn um ein wirkliches Vorkommnis handelt es sich.

Durch die Art, wie der Dichter es erzählt, fühlt sich Paul de Musset, gewiss mit Recht, an Sternes „Sentimental Journey“ erinnert (Biographie S. 138). Es ist hier nicht der Ort, die Richtigkeit dieser Vergleichung näher zu erweisen; sie möge uns aber als Motto dienen, weil sie es rechtfertigt, dass die Interpretation der beweglichen Empfindung des Dichters und den kühnen

---

1) Nach der Kurliste, der ich diese Angabe entnehme, scheint es, dass sich Musset in Begleitung eines gewissen Roussel aus Paris befand, über dessen sonstige Beziehungen zu dem Dichter bisher nichts bekannt ist.

2) Eine Broschüre „Alfred de Musset à Bade, par Émile Krantz. Nancy 1888“, auf welche mich Herr Clouard gütigst aufmerksam machte, konnte ich nicht auffinden.

Sprüngen seiner Fantasie folgt, ohne etwa eine Einteilung zu suchen und zu berücksichtigen, mit der man dem Gedichte nur Zwang anthun würde.

Der satirische Anfang, den wir in etwas anderer Form auch in den beiden nächsten hier behandelten Gedichten wieder finden werden, scheint mir bezeichnend für Musset. In der sonderbaren Mischung verschiedenster Elemente, wie sie sein Charakter aufweist, ist der „grognon" nicht das unwesentlichste: der Dichter selbst wusste das wohl und hat es öfters ausgesprochen (s. z. B. Jaubert „Souvenirs" S. 161/4 und 187/8, s. auch A. Barine S. 13). Diesen grognon, meine ich, hören wir in solchen Einleitungen immer reden. Alexandre Dumas hat einmal Musset den Menschen einen „buisson d'épines" genannt („Les Morts vont vite" II 137). Aber auch der Dichter giebt gerne, selbst in Stücken, deren Hauptinhalt mit der Satire gar nichts gemein hat, den Dorn zu fühlen, ehe er die Rose zeigt.

Keiner dieser bissigen Ausfälle ist Musset so geglückt, wie gerade der in unserem Gedicht: bei aller Knappheit brandmarkt er aufs schärfste den Unfug der Fabrikation schlechter Bücher, wie sie damals in Frankreich in hoher Blüte stand. Wer etwa Nisards „Manifeste contre la littérature facile" zur Hand nimmt, welcher im Dezember 1833, also gerade ein Jahr vor der Entstehung unseres Gedichtes erschienen ist, wird sehen, dass der Kritiker in weitläufigen Erörterungen denselben Missstand beklagt, den der Dichter mit ein paar Versen charakterisiert hat. In erster Reihe unter den Werken, die er als „littérature facile" verdammt, nennt Nisard den Roman, „le roman . . qui prend toutes les formes et se recommande de tous les titres pour avoir des lecteurs de surprise; . . . . le roman épuisé, haletant, aux abois, ne sachant plus sur quelles vignettes ni sur quelles pancartes spéculer, ni par quel costume attraper les passants; le roman qui vous crie en suppliant: „Je suis au bout de mes inventions, ami lecteur; il me faut passer les scènes d'alcôve les plus cachées; il faut que vous entriez avec moi sous les draps du lit; il faut que vous me laissiez vous faire

les honneurs, non plus du visage, non plus de la gorge, non plus des blanches épaules de ma maîtresse, non plus de ses mains potelées, non plus de ses jambes fines et fortes, tout, tout cela est usé, mais de quelque chose que je n'ose pas vous dire, ami lecteur, parce que vous me mépriseriez. Vous m'avez passé l'adultère, le concubinage, l'amour lascif et effréné; vous m'en avez laissé prêcher les charmes et développer la morale; . . c'est beaucoup, ami lecteur, et recevez-en toute ma reconnaissance! mais, hélas! ce n'est pas encore assez. Toutes mes toilettes sont fripées, tous les secrets de mon érudition sont éventés, tous mes héros et mes héroïnes sont du domaine public, toute ma garde-robe est râpée, et je me meurs, faute d'avoir de quoi dire; encore une licence, ami lecteur, pour que je vive un an, six mois, jusqu'à ce que la nécessité me force à redevenir honnête pour être nouveau. Vous me mépriserez, mais vous m'achèterez.' Voilà où en est le roman." (D. Nisard „Mélanges" Bd. II S. 6—8.) Dasselbe sagt kürzer der einzige Mussetsche Vers:

Le scandale est de mode; il se relie en veau.

Er kennzeichnet prägnant die Jämmerlichkeit einer Flut von belletristischen Erscheinungen, die dem Stoffe nach völlig verkommen waren, Bücher, die unter äusserlichem Schmuck die Dürftigkeit ihres Inhaltes zu verbergen suchten.

Die Buchhändler allerdings fanden bei dieser Schundlitteratur ihre Rechnung: ihnen war ein Roman jener traurigen Gattung oder eine Sammlung „contes", unter denen der eine oder andere mit dem Titel „Une bonne fortune" immer zu finden war (s. z. B. Rev. de Paris 1832, Februar S. 186 und April S. 137) stets willkommen. Noch lieber war es ihnen aber, wenn ein mehr oder minder verfängliches Don Juan-Abenteuer gestreckt wurde, bis es einen Oktavband von 300 Seiten füllte — Oktav war damals das Format auch für belletristische Werke; erst in den Jahren 1838—40 kam das heute noch übliche in-18 auf (s. P. de Musset, Biographie S. 92). Keiner

[1]) S. Nisard, „Mélanges", Bd. II, S. 6—8.

durfte mit mehr Recht als Alfred de Musset bitter spotten über die „Kunst“, einen solchen Oktavband zu füllen. Hatte sich doch Urbain Canel seiner Zeit geweigert, die „Contes d'Espagne et d'Italie“ allein zu drucken, weil noch 500 Verse zu einem „Bande“ fehlten: Musset, der sich eben erst entschlossen hatte, von seiner Feder zu leben, musste „Mardoche“ hinzudichten, um den Buchhändler zu befriedigen. Ganz ähnlich ging es ihm im Jahre 1832 bei Eugène Renduel: der Dichter musste sich mit dem Druck seines „Spectacle dans un Fauteuil“ gedulden, bis er „Namouna“ beendigt hatte, und auch dann nahm Renduel die Gedichte hauptsächlich Paul de Musset zu Liebe an, der sich als Prosaschriftsteller eines guten Rufes erfreute. „Les vers, disait-il, n'étaient pas une denrée facile à 'écouler', tandis que la prose se vendait comme du pain.“ (P. de Musset, Biographie S. 109.) Unser Dichter thut jenen Skribenten vielleicht noch zu viel Ehre an, wenn er glaubt, dass alle ihre Erzählungen auf wirklichen Erlebnissen beruhen, denn es bedarf fürwahr keiner besonders fruchtbaren Fantasie, um die bewussten Stoffe auszugestalten. Aber er findet eine treffliche Gelegenheit, den Leuten eins auszuwischen, die jede ihrer „Thaten“ in einen Band „Prosa“ umsetzen; den Doppelsinn von faire benutzend, variiert er witzig das Wort von Molières Herrn Jourdain, der mit naivem Vergnügen die Entdeckung macht: „Par ma foi! il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j'en susse rien“ (Bourgeois gentilhomme A. II, Sc. 4). „Heutzutage“, meint Musset, „wird man sich des 'faire de la prose' wohl bewusst. Man fülle munter Band auf Band, als ob alle Welt, wie die Litteraturmandarinen im Reiche der Mitte, nur den Beruf hätte, alles zu lesen, was geschrieben wird.“

Die Bescheidenheit hindert jene edlen Autoren natürlich nicht; diese Tugend aus der guten alten Zeit hat sich längst ins Land Franklins und Washingtons geflüchtet. Was meint nun der Dichter mit dieser merkwürdigen Anspielung auf Amerika? Herrschte dort im Jahre 1834 wirklich noch die Einfachheit und Sittenreinheit, wie in der ersten Zeit nach der Gründung der

Republik? Wer sich überzeugen will, wie wenig dies der Fall war, braucht nur die Berichte eines so aufmerksamen und scharfsinnigen Beobachters wie Victor Jacquemont zu lesen (besonders etwa Correspondance Bd. I S. 150 ff.). Allerdings müssen viele Europäer die Vereinigten Staaten für ein solches Idealland gehalten haben; das zeigt Jacquemonts ausdrücklicher Hinweis auf diesen Irrtum. Sollte auch Musset zu ihnen gehört haben? Schwebten ihm vielleicht Erinnerungen aus Chateaubriands „Voyage en Amérique“ vor, wo mehrmals enthusiastisch von der amerikanischen Freiheit gesprochen wird, — „liberté fille des lumières“ nennt sie Chateaubriand im Gegensatz zu der „liberté fille des mœurs“, die er bei den Griechen und Römern und bei den Wilden finden will (s. Chateaubriand, Œuvr. Compl. Bd. VII S. 118 ff.). Keineswegs: Mussets Vers mit seinem „grâce à Dieu“ und seinem „enfin“ gleicht eher einer Satire auf diese Anschauungen, als einem naiven Ausfluss aus ihnen. Eine Satire soll er auch wohl sein, zwar weder auf Chateaubriand, der seine hohe Meinung von Amerika an jenen Stellen geäussert hatte, noch auf die Zeitgenossen, die seine Ansicht etwa teilten — beides war im Grunde gleich harmlos — eher auf die, welche praktische Bestrebungen auf die irrige Meinung über die neue Welt gründen wollten. Neben einzelnen Auswanderern, wie Silvio Pellicos Gefängnisgenosse Maroncelli (s. Revue rétrospective, Bd. XIV (1891) S. 169), sollten wohl die Saint-Simonisten getroffen werden, die in Amerika das Land der Verwirklichung ihrer Heilsträume erblickten (vgl. Mussets „2ème Lettre de Dupuis et Cotonet“, Œuvr. Compl. Bd. IX S. 246).

Aber der Vers birgt, wenn nicht alles trügt, noch eine andere, weit schärfere Spitze, die sich direkt gegen die Regierung der Vereinigten Staaten kehrt und sich auf ein ganz bestimmtes Ereignis bezieht. Die Amerikaner hatten noch von der Zeit des Kaiserreiches her eine Schuldforderung an Frank-

reich: es handelte sich um die Entschädigung für amerikanische Schiffe, die, wie Napoleon selbst anerkannt hatte, unrechtmässiger Weise in französische Gewalt gekommen waren. Napoleon hatte die Verhandlungen abgebrochen, weil die Summe von 18 Millionen Franken den Amerikanern nicht hoch genug schien, und die Restauration hatte die Frage in der Schwebe gelassen. Louis-Philippe nahm sie wieder auf, und im Anfang des Jahres 1834 ging der Kammer ein Antrag auf Bewilligung von 25 Millionen für diesen Zweck zu. Die Summe wurde verweigert, das Ministerium kam darüber zu Fall, und so war die Entscheidung abermals hinausgeschoben. Der Präsident der Vereinigten Staaten, Jackson, richtete nun am 1. Dezember 1834 eine Botschaft an das amerikanische Parlament, die „in anmassenden Ausdrücken" den Sachverhalt darstellte und zugleich den Antrag enthielt, die Amerikaner sollten sich an dem Gut französischer Unterthanen in den Vereinigten Staaten für die 25 Millionen schadlos halten. Obwohl dieser Vorschlag nicht angenommen wurde, brach die französische Regierung die diplomatischen Beziehungen mit Washington ab. Man fühlte sich in Frankreich tief gekränkt, und die oppositionellen Zeitungen schürten noch die allgemeine Erregung mit der Behauptung, die Regierung habe lange nicht genug gethan gegenüber dieser Beleidigung von Seiten Amerikas (s. Thureau-Dangin, Histoire de la Monarchie de Juillet, Bd. II S. 248/9 und S. 291/2). Auf die amerikanische „Bescheidenheit" zu sticheln — die Regierung der Vereinigten Staaten hatte überdies von vornherein 70 Millionen Entschädigung gefordert — hatte also der französische Dichter Grund genug. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Mussetsche Vers sich auf dieses Vorkommnis bezieht, zumal da unser Gedicht im Dezember 1834, unter dem unmittelbaren Eindruck jener nationalen Erregung gegen Amerika, entstanden ist.

In der vierten Strophe mildert sich der satirische Ton der Einleitung zu dem harmlos scherzhaften, der nun fast durch das ganze Gedicht hin beibehalten wird. So spricht der Dichter gleich über den Grund seiner Reise nach Baden: wir haben

oben gesehen, dass sein körperlicher und seelischer Zustand eine recht ernste Veranlassung für diesen Erholungsaufenthalt bildete, viel ernster jedenfalls, als er es hier — trotz des „pour mon compte, ayant quelque souci" — gerne glauben machen möchte. Er gehörte nicht eigentlich zu den Kurgästen, die nur die Tyrannei der Mode — und sie war darin schon damals sehr mächtig — dazu machte. „A cette époque de l'année, l'usage veut que l'on s'en aille; les uns vont dans leur terre, les autres vont aux eaux, quelques personnes même entreprennent de grands voyages. Des élégants qui se respectent ne peuvent rester à Paris, sous peine de passer pour des épiciers ou des journalistes, pour des ministres ou des portiers. Il faut donc quitter la capitale à tout prix." (M^{me} de Girardin, „Vicomte de Launay" Bd. II S. 173, 26 juillet 1839).

Baden-Baden im besonderen wurde schon zur Emigrantenzeit von vielen Franzosen besucht, und ihre Vorliebe für den deutschen Badeort steigerte sich immer mehr. Seit zu Anfang der dreissiger Jahre die Cholera viele Pariser nach Baden-Baden getrieben hatte (s. Wilhelm v. Chézy, Erinnerungen Bd. II S. 229/30), wurde gerade dieses fast das ausschliessliche französische Modebad, das es ja bis zum Ende des zweiten Kaiserreiches geblieben ist. So mochte man wohl schon im Jahre 1834 auf der Badener Promenade genug Bekannte[1] vom boulevard de Gand — so hiess damals der heutige boulevard des Italiens — treffen. Dieser war so recht der Mittelpunkt des eleganten Pariser Lebens, „œil et nombril du monde", wie ihn Théophile Gautier einmal nennt (s. É. Bergerat, „Th. Gautier" S. 295), „. . . le but suprême de tant d'efforts, le dernier mot de tant d'ambitions, poindre, briller, s'éclipser sur l'asphalte de ce trottoir! . . . y conquérir sa place, où l'on étouffera, y devenir une notoriété, un nom, un chiffre, quelque chose! . . Le boulevard des Italiens . . ., autrefois 'le boulevard de Gand' . . pourrait s'appeler tout simplement le

---

[1]) Vgl. auch Edgar Quinet, Lettres, 1er août 1837 (Œuvr. Compl. Bd. XX S. 274).

'Boulevard' par excellence, le seul boulevard . . . Les habitués du boulevard des Italiens appartiennent à ce que l'on appelle le monde élégant, qui n'est pas toujours le monde comme il faut, et encore moins le grand monde. Ce sont plus particulièrement les oisifs, les désœuvrés . . Du reste, le Boulevard accepte tout: il sait bien qu'il n'a pas le droit d'être difficile; pourvu qu'on ait des gants frais, des bottes vernies et un chapeau neuf, pourvu qu'on reluise et qu'on brille, on a droit de cité dans cette petite ville cancanière et médisante, où vous serez bientôt connu de l'œil et salué de la main. . ." („Paris et les Parisiens" S. 184/5). Dazu kommen nun in Baden noch die vornehmen Damen von Paris: wie sie ihren Bedarf an Toilette im Modemagazin von Herbault decken, so sorgen sie in Baden-Baden für den nötigen Vorrat an Gesundheit,

. . . . c'est une emplette:
Des roses au visage et de la neige au sein; —

mit einer bewussten oder zufälligen Reminiscenz an die Worte des Bérangerschen Liedes „Ce n'est plus Lisette":

Des fleurs de votre teint
Où faites-vous emplette?

Sehr geschickt weiss der Dichter durch wenige Andeutungen diese Pariser Gesellschaft in den Rahmen der Badener Umgebung zu bringen (Str. 5 und 9) und damit zugleich den Leser auf den Schauplatz der Erzählung zu versetzen. Es ist, als ginge man mit ihm aus den englischen Anlagen, die sich damals rings um das Konversationshaus zogen, nach dem Schlossberg hinüber, durch die Strassen von Baden. Was erinnert ihn dabei an Montmorency? Die kleine Stadt, von dem Schloss beherrscht, wie Montmorency von dem berühmten Ermitage, der waldige Gipfel, der den Hügel abschliesst, wie der grosse Wald von Montmorency, der Blick in ein liebliches, bergumkränztes Thal, vielleicht auch das eigentümliche Durcheinander der eleganten Fremden und der einfachen Stadtbewohner, der Zusammenstoss zwischen sybaritischem Badeleben und geschäftigem Kleinbürgertum. So ist denn der Dichter, etwa auf einem Spät-

nachmittagsspaziergang, bis zur Ruine des alten Schlosses hinaufgegangen, die sehr bald ein besonders bevorzugtes Ziel für diese Wanderungen wurde, nachdem sie im Jahre 1833 durch Anlage bequemer Wege erst recht zugänglich gemacht worden (W. v. Chézy, Rundgemälde S. 97). Es wird Nacht, und der Dichter findet sich bald dort oben allein. Er geht nach dem neuen Schloss herunter: auch die Terrasse des Schlossgartens, ebenfalls ein Lieblingsplatz der französischen Kurgäste insbesondere — wovon dort bis auf den heutigen Tag der Name des Dagobertstürmchens zeugt — ist völlig verlassen. Da macht es denn Musset wie so viele andere, die nach Baden-Baden gekommen sind, um sich in der Schwarzwaldluft zu erholen von den Ermüdungen des gesellschaftlichen Lebens von Paris und sie statt dessen nur in dem Badener Tanzsalon wieder aufsuchen: er geht in das Konversationshaus.

Dieses wurde 1822 von dem Architekten Weinbrenner im antikisierenden, aber ziemlich äusserlich antikisierenden Stile erbaut. Es ist trotz wiederholter Restaurationen, die das Innere völlig umgewandelt haben, in seiner äusseren Gestalt bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben. Gleichwohl dürfen wir unseres Dichters Auslassungen über das Konversationshaus nicht auf den Anblick beziehen, den es heute gewährt. Selbst wenn sich der Bau äusserlich auch nicht im allergeringsten verändert hätte, müsste er auf den Beschauer einen ganz anderen Eindruck machen, seitdem sich in seiner unmittelbaren Nähe der Musikkiosk, das Theater, die Trinkhalle u. a. erheben. Noch heute bildet übrigens die äussere Schlichtheit einen auffallenden Gegensatz zu dem Prunk, der sich in den Sälen zeigt. Aber was heute als einfach, vielleicht auch zu einfach erscheint, mag damals wohl abgeschmackt ausgesehen haben. Wenigstens ist es ein recht trostloser Anblick, den in Abbildungen aus jener Zeit (z. B. Bodmer, Beschreibung S. 30, Chézy, Rundgemälde S. 48) das Haus bietet, mitten in den englischen Anlagen ganz allein stehend, die Front unmässig lang, zumal im Verhältnis zu der geringen Höhe. Man versteht, wie Musset mit etwas Malice

diese plattgedrückte Masse für einen Meteorstein halten und ein solches Längenungeheuer ein „Mammuth des Mineralreiches" nennen konnte.

Wenn wir uns auch seine grotesken Scherze über den Stil oder vielmehr die Stillosigkeit des Gebäudes klar machen wollen, so halten wir uns vielleicht am besten an einen der trefflichen Stiche in dem Werke von Frommel und Schreiber, „Baden und seine Umgebungen (Karlsruhe 1825)". Die griechische Architektonik spielt da allerdings eine sehr grosse Rolle: vor dem Mittelbau ein Portikus von 8 korinthischen Säulen, dann auf beiden Seiten eine Verbindungsgallerie mit je 4 dorischen Säulen und am äussersten Seitenflügel Pfeiler mit ionischen Kapitälen. Dazu aber plumpe, steile Dächer, die in der That eher auf eine Scheuer gehören. Dass es gar Ziegeldächer waren, müssen wir dem Dichter auf sein Wort glauben: seinen Spott werden wir dann nur um so mehr berechtigt finden.

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!

glaubt er wörtlich auf diesem „Teufelsbau" zu lesen, wie in der Inschrift des Danteschen Höllenthores (Inferno III 9): er steht vor dem Spielsaal. Wie dieser grosse Mittelsaal, der seiner Ausdehnung nach bis auf den heutigen Tag unverändert geblieben ist (s. Schreiber, Neuer Führer S. 61, Löser, Geschichte S. 389), damals ausgestattet war, hat Wilhelm v. Chézy in seinen „Erinnerungen" ziemlich eingehend geschildert. Aber gerade von dem Kronleuchter sagt er nichts Näheres, dessen Beschreibung uns hier sehr willkommen wäre für das Verständnis des unklaren Schlussverses von Str. 12. In diesem Saal wurde Roulette gespielt, „du soir au matin", wie unser Dichter sich ausdrückt: die Spielzeit dauerte von vormittags 10 bis um 1 Uhr und von nachmittags 3 Uhr bis Mitternacht (Chézy, Rundgemälde S. 345). In einem kleinen Nebensaal, in den uns das Gedicht im weiteren Verlauf auch noch führen wird, spielt man Rouge et Noir (Chézy S. 49). Auf der anderen Seite stösst an den grossen Spielsaal der Saal des „Cercle des Étrangers", eines Institutes,

welches, seit 1828 bestehend, den Zweck hatte, den geselligen Verkehr der Fremden unter einander zu fördern. Viermal wöchentlich wurden hier kleine Tanzréunions abgehalten (Chézy, Rundgemälde S. 354), und eine solche sieht unser Dichter hier durch die Glasscheiben des Spielsaales

. . . . bondir et disparaître
Comme un chevreau lascif qu'une abeille poursuit.

Er steht an der Roulette, mit seinen Partnern, ein paar biederen Schwarzwäldern — sie macht ihr bäuerlicher Sonntagsstaat kenntlich, „schwarze Lederhosen, weisse Strümpfe, kurze rote Westen, kurze weisse Jacken, schwarze Filzhüte" (Bader, Badenia Bd. II (Heidelberg 1864) S. 235), die sie verlegen in den Händen hin und her drehen, die Augen starr auf den blendenden Glanz der Fremdenwelt gerichtet. Das Spiel hat sie gar bald um ihren letzten Heller gebracht, und der Dichter bekennt uns reuevoll, dass er der Schuldige ist. Mit halbkomischem Pathos will er sogar die Verzeihung des Himmels erflehen, da fällt ihm ein, dass er ein Edelmann ist, dem so viel Zerknirschtheit nicht ansteht, zumal wenn es nur Bauern sind, an denen er gesündigt hat.

So scherzhaft übrigens dieser Einwurf hier klingt, Musset hat wohl die Thatsache nicht ohne einiges Behagen hier wieder einmal hervorgehoben. „Il se piquait d'être gentilhomme", sagt sein Freund Graf d'Alton-Shée, der Bruder der „marraine" („Mes Mémoires" I 109). „Un jour il me surprit fort en m'interpellant à brûle-pourpoint: — Vous êtes comte et pair de France, pourtant je parie que vous êtes moins ancien gentilhomme que moi." So hatte er sich auch in die Badener Fremdenliste mit seinem Titel „Vicomte" aufnehmen lassen, der ihm also doch wohl nicht ganz gleichgültig war, so oft er ihn auch im Leben vernachlässigte.[1]

---

[1]) Es wäre dies eine kleine Berichtigung zu der Anmerkung bei Söderman (S. 88), in welcher gesagt ist, Musset habe diesen ihm zustehenden Titel nie geführt. Auch ein Brief unter den von Maurice Clouard

Mit seinem „Revenons à mon fait" bricht nun der Dichter vollends alle sentimentalen Herzensergiessungen ab; auch mit den Betrachtungen über die Gerechtigkeit Gottes hat es noch gute Wege — in diesem Sinne, glaube ich, soll das „Tout chemin mène à Rome" des Lesers frommes Gemüt auf den Schluss des Gedichtes vertrösten, wo der Dichter „dem Himmel die Ehre" gegeben hat, zumal in der später allerdings wieder beseitigten vorletzten Strophe.

So kehrt er endlich in die Welt der Wirklichkeit zurück: „Me voici donc à Bade. ." Wiederum steht er am Spieltisch, aber diesmal hat er kein Glück. Er kann sich in Vergleichen gar nicht genug thun, um uns zu erzählen, wie ein Verlust dem anderen folgt, und wie gründlich sie ihm schliesslich die Taschen leeren. Er seufzt, wie ein geschlagener Feldherr — und dieses durch mehrere Strophen geführte Bild mag eine Erinnerung des Dichters sein an eine hübsche Stelle in Regnards „Joueur".[1] Wie die feigen Soldaten in unglücklicher Schlacht reihenweise den Kampfplatz verlassen, so entrollen seine treulosen Thaler, einer nach dem anderen, der Börse. Der fatale Nachahmungstrieb, der sie beherrscht, setzt ihn „aufs Trockene", wie Panurges

„Bibliographie" aufgezählten Inedita, ebenfalls aus dem Jahre 1834, ist „Vte Alf. de Musset" unterzeichnet (a. a. O. S. IX No. 26).

[1]) Es ist in der zweiten Scene des vierten Aktes. Valère, der Spieler, hat trotz eines Eides, den er seiner Geliebten Angélique geleistet, wiederum seiner Leidenschaft gefröhnt. Geschickt weiss ihn nun sein schlauer Diener Hector vor Angélique und Nérine, ihrer misstrauischen Zofe, zu verteidigen:

Angél. Quoi! ton maître joûroit au mépris d'un serment?
Hect. C'est la dernière fois, Madame, absolument.
On le peut voir encor sur le champ de bataille,
Il frappe à droite, à gauche, et d'estoc et de taille.
Il se défend, Madame, encor comme un lion.
Je l'ai vu dans l'effort de la convulsion,
Maudissant les hasards d'un combat trop funeste:
De sa bourse expirante il ramassoit le reste;
Et paroissant encor plus grand dans son malheur,
Il vendoit cher son sang et sa vie au vainqueur.

berühmter Racheakt (Rabelais, Pantagruel IV 6 ff.) den Kaufmann Dindenault. Uebrigens hat hier dem Dichter die althergebrachte Ungenauigkeit, von den „moutons de Panurge“ zu sprechen, ein bischen übel mitgespielt: Dindenault ist ja bei dem „Hammelsprung“, gerade zu Panurges grösster Freude, der Gefoppte, und an seinen Tieren bewahrheitet sich „estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le prêmier, quelque part qu'il aille.“ Oder, um in der weniger realistischen Sprache Boileaus zu reden:

Dans le crime il suffit qu'une fois on débute;
Une chute toujours attire une autre chute:
L'honneur est comme une île escarpée et sans bords,
On n'y peut plus rentrer dès qu'on en est dehors.

(Boileau, Sat. X „Les Femmes“, Œuvr. Compl. éd. Garnier II 65/6.)

Das Rätsel, was Frauenehre und die Tasche des unglücklichen Spielers mit einander gemein haben, hätte Musset wohl manchem Leser vergeblich vorgelegt: er hat mit seiner gelungenen Travestie gleich selbst die Lösung gegeben — auch seine Börse öffnet sich nie wieder dem, der sie einmal verlassen hat.

Mit diesen traurigen Gedanken hat der Dichter dem Spielsaal den Rücken gekehrt, und, von heftigem Kopfschmerz geplagt, hat er sich auf einer Bank in der Kastanienallee des Promenadeplatzes (Chézy, Rundgemälde S. 46) niedergelassen. Aber die Naturstimmung des schwülen Sommerabends erfasst ihn bald und erlöst ihn aus der Trübsal. Ein unbestimmtes Gefühl regt sich in ihm, die Sehnsucht nach einem weiblichen Wesen, dem er seine Liebe schenken möchte. Nicht so vag freilich, wie dieses Verlangen, ist das Ideal, durch welches es geweckt wird. Dem Dichter schwebt keine stolze, blasierte Pariser Schöne vor, sondern ein naives Geschöpf, ein unverdorbenes Naturkind, das beschämt stehen bleiben, Schwüren von ossianischer Sentimentalität treuherzig lauschen würde, ohne an des knieenden Lovelace Aufrichtigkeit zu zweifeln. Sein Wunsch wird dem Dichter fast zur Vision: er glaubt den Typus weiblicher Naivetät zu sehen, wie ihn einerseits hochentwickelte realistische Kunst hingestellt hat, und wie er andererseits, trotz der primitiveren Mittel viel edler, durch den ergreifenden Idealismus der ältesten Meister

zum Ausdruck gekommen ist. Den ersten sieht er in der drallen flämischen Bauerndirne, wie sie die Jahrmärkte des jüngeren Teniers zeigen. Musset mag vor allen an die eine „Kermesse“ des Louvre denken, die der besser erhaltenen und wohl auch besser ausgeführten Brüsseler in der Komposition so nahe steht. Da erscheint die Teniers'sche „fillette“ in allen ihren charakteristischen Zügen mehr als einmal unter den tanzenden und kosenden Paaren, deren Gruppen der Meister so oft wiederholt hat. Aus so unmittelbarer Anschauung kannte unser Dichter einen Jan van Eyck und Memling, an die man bei dem „ange pensif de candeur allemande“ am ehesten denken[1] möchte, nicht. Er sucht Ersatz dafür in den Miniaturen, wie sie sich in handschriftlichen Gebetbüchern vom Ende des 15. Jahrhunderts etwa finden — mit Recht, denn diese Miniaturen sind unverkennbar beeinflusst durch die Werke der altniederdeutschen und -niederländischen Meister der Tafelmalerei. Um auch rein äusserlich ein entsprechendes Bild von diesem Frauenideal seines sentimentalen Traumes zu geben, hält sich Musset — und das zeugt wiederum von seiner grossen Sachkenntnis auch auf diesem Gebiete — an die Legendenbücher[2], mit welchen das Missale oft versehen war. Zwar ist ja im Kolorit der Miniaturenkunst überhaupt die Goldfarbe neben Blau und Rot das Hauptelement. Besonders beliebt aber war das Goldgewand — wohl nicht ohne symbolische Bedeutung — für die Engel und namentlich auch

[1]) Vgl. z. B. die meisterhafte Analyse dieses „type angélique d'une vierge de Memling“ im Journal der Goncourt I 338. — Dürer kommt hier wohl weniger in Betracht trotz Musset Œuvr. Compl. Bd. IX. S. 113 w. m. s.

[2]) Da es kein Handbuch der Miniaturenkunst giebt, so war ich hier auf eigene Nachforschungen angewiesen. Diese wurden mir sehr erleichtert durch die liebenswürdige Unterstützung des Herrn Dr. Springer vom hiesigen Kgl. Kupferstichkabinet. Neben fachwissenschaftlichen Mitteilungen verdanke ich ihm vor allen Dingen eine für meine Zwecke geeignete Auswahl aus den Handschriftenschätzen der Kgl. Museen. Darunter war von grösstem Werte für mich ein eigentlicher „livre de légendes“ in dem kostbaren Bande, der in der genannten Sammlung als „Hamilton 315“ bezeichnet ist.

für die weiblichen Heiligen in den Bildern, die man in jenen Legendenbüchern ihrer kurz gefassten Geschichte voranstellte. Darüber gab man ihnen dann den weiten Mantel, meist von blauer Farbe, wie er namentlich auch aus Darstellungen der Jungfrau Maria in Tafel- und Miniaturmalerei bekannt ist. Dieses wallende Obergewand nennt unser Dichter treffend „un flot de velours" — bleu ist fast selbstverständlich zu ergänzen —: wissen doch die Miniaturenmeister wirklich durch ausserordentliche Weichheit in Farbenton und -Auftrag bei dem Beschauer oft das Gefühl zu erwecken, dass er gemalten Sammet sehe. Arvède Barine zitiert (S. 115) mit Recht diese Strophe als einen Beweis für Mussets Kunst, zugleich zu geben „l'apparence extérieure de l'objet et sa signification poétique. Il semble", heisst es weiter, „que pour lui, il y ait concordance nécessaire entre l'essence des choses et leur forme sensible." Es ist in der That erstaunlich, wie es dem Dichter hier gelungen ist, durch die Intensität und Präzision künstlerischen Nachempfindens ein seelisches Ideal zu veranschaulichen und ihm volle Körperlichkeit zu geben.

In seiner ganzen Schönheit geht der Traum allerdings nicht in Erfüllung. Aber die Vorsehung ist am Werke, den Dichter einer „bonne fortune" zuzuführen: sie schickt ihm das Töchterchen der englischen Dame in den Weg, welche die Heldin unseres Gedichtes wird. Um des Kindes Miene aufzuheitern, giebt er ihm seine beiden letzten Geldstücke. Herr Messmer muss ihm aushelfen, bis Buloz, der Direktor der „Revue des Deux Mondes", die erwartete Summe schickt[1] — dies die thatsächliche Grundlage von Str. 32. Die Freundlichkeit gegen das Kind aber lohnt ihm die Mutter an jenem Ballabend, dessen Verlauf der Dichter so einfach und so schön erzählt.

Die Interpretation hat hier nur noch die griechische Sage anzuführen, welche in dieser Schilderung verwandt ist. Sie findet sich in Eratosthenes' *Καταστερισμοί* in folgender Form:

---

[1]) Mitteilung des Herrn Maurice Clouard.

XLIV *Κύκλος γαλαξίας.*

Οὗτος γίνεται ἐν τοῖς φαινομένοις κύκλοις· ὃν προσαγορεύεσθαί φασι γαλαξίαν. οὐ γὰρ ἐξῆν τοῖς Διὸς υἱοῖς τῆς οὐρανίου τιμῆς μετασχεῖν, εἰ μή τις αὐτῶν θηλάσειε τὸν τῆς Ἥρας μαστόν. διόπερ φασὶ τὸν Ἑρμῆν μετὰ τὴν γένεσιν ἀνακομίσαι τὸν Ἡρακλέα καὶ προσσχεῖν αὐτὸν τῷ τῆς Ἥρας μαστῷ· τὸν δὲ θηλάζειν ἐπινοήσασαν δὲ τὴν Ἥραν ἀποσείσασθαι αὐτόν, καὶ οὕτως ἐκχυθέντος τοῦ περισσεύματος ἀποτελεσθῆναι τὸν γαλαξίαν κύκλον[1].

Natürlich ist dies nicht Mussets Quelle im eigentlichen Sinn, und in einem solchen wird man hier von einer Quelle überhaupt nicht reden dürfen. Leider hat uns Paul de Musset über die Lektüre seines Bruders so wenig mitgeteilt, dass wir nicht einmal vermuten können, woher der Dichter jene Erinnerung geschöpft haben mag. Am nächsten kommt er vielleicht der knappen Darstellung in M. Manilius' „Astronomicon" V. 725 ff.:

Nec mihi celanda est famae vulgata vetustas
Mollior, e niveo lactis fluxisse liquorem
Pectore reginae divûm, cœlumque colore
Infecisse suo: quapropter lacteus orbis
Dicitur, et nomen causa descendit ab ipsa.

Aber ob Musset diesen Manilius, der allerdings in der mit Uebersetzung versehenen Ausgabe von Pingré[2] für den Franzosen sehr bequem zu lesen war, gekannt hat? Jedenfalls hat er die etwas nüchterne Form der Berichte aus dem Altertum sehr bereichert, einmal durch Heranziehung des ebenfalls antiken Bildes von der auf einem Wagen daherfahrenden Nacht, die in ihrem Mantel den glänzenden Milchstrom auffängt. Und dann ist völlig sein Eigentum die kühne und zugleich so poetische Verbindung jener antiken Sage mit der christlichen Vorstellung von einem himmlischen Tropfen, der zur Erde niederfallend die herrlichsten Früchte bringt, der Vorstellung also, die in der romantischen Dichtung ihren schönsten Ausdruck durch Alfred de Vignys „Eloa" gefunden hatte.

---

[1]) Dasselbe erzählt Hygin (Astronomica II 43) mit Hinzufügung von zwei Varianten, die aber für uns nicht wesentlich sind.

[2]) Sie erschien im Jahre 1786.

Von unserem Gedichte hat Alexandre Dumas gesagt: „C'est un de ces petits chefs-d'œuvre, comme de Musset en faisait dans ses rares moments de quiétude, quand, les nuages de son âme dissipés, il entrevoyait un petit coin du ciel." („Les Morts vont vite" II 206.) Ein solcher glücklicher Tag muss es in der That gewesen sein, an welchem er im Dezember 1834 dieses Stück schrieb. Inmitten der Stürme der Leidenschaft, die ihn und George Sand nach dem Wiedersehen im Oktober von neuem erfasst hatten, gab sie ihm gerade gegen Ende des Jahres wiederholt die ergreifendsten Beweise ihrer Liebe (vgl. A. Barine, S. 85/7): sie war es nun, die um nichts in der Welt von ihm lassen wollte. Vielleicht hatte eine solche Episode in jenen Tagen den Dichter mit Glück und Frieden erfüllt, welche, alle bitteren Gedanken des Skeptikers verscheuchend, nur die edlen Schätze erschlossen, die in jedes wahren Dichters Brust ruhen.

So hatte Musset sein Herz überschwellen lassen bis zu jenem im schönsten Sinne sentimentalen Geständnis:

Toi qui me viens du pauvre, ô fortune imprévue,
M'écriai-je aussitôt, ne crains pas m'étonner.
Trois fois sainte Fortune, et trois fois bien venue!
Toi qui me viens de Dieu, tu vas y retourner.
Ainsi prenant cet or, et courant dans la rue,
Au premier mendiant je m'en fus tout donner —

welches früher die vorletzte Strophe bildete. Leider hat der Dichter später der „blague", die hier auch bis zum letzten Schimmer geschwunden war, ihr Recht wieder eingeräumt: schon in der ersten Ausgabe seiner „Poésies complètes" (bei Charpentier 1840) hat er diese Strophe beseitigt, „assurément par ce sentiment très parisien, la peur d'avoir l'air d'être bon et sensible et d'afficher une vertu".[1] (Éd. Grenier.) Diese Strophe also dürfen wir nicht wieder einsetzen.

Aber es bleibt uns in dem ganzen Gedichte doch, wie A. Dumas gesagt hat, eine der „pièces d'azur" unseres Dichters, ein Zeugnis dafür, dass in seinem Gemüte manchmal heller

---

[1]) Vgl. auch É. Grenier „Souvenirs littéraires" S. 131.

Sonnenschein ungetrübt leuchtete. Wenn wir soeben der Vermutung Raum gaben, dass die für kurze Zeit wiedererwachte Illusion glücklicher Liebe auf die Stimmung unseres Gedichtes eingewirkt haben könnte, so wollen wir hier doch nicht vergessen, welcher Anteil der Erinnerung an Baden-Baden und damit den Wohlthaten des Aufenthaltes in der herrlichen Quellenstadt zukommt. Wenn man dort mit Stolz eine stattliche Reihe von Kunstwerken nennt, denen Baden-Baden den Zauberhauch seiner Poesie verliehen, so sollte man auch dem Gedichte Mussets einen ehrenvollen Platz einräumen.

II. Zwei Threnoi.

So natürlich es im Grunde ist, die beiden Nekrologe, die Alfred de Musset gedichtet hat, die „Stances à la Malibran" und „Le Treize Juillet", nebeneinander zu betrachten, so mag dennoch diese Zusammenstellung den einen oder anderen befremden. Während das erste Gedicht mit Recht für eine der hervorragendsten lyrischen Schöpfungen nicht nur seines Dichters, sondern der neueren französischen Litteratur überhaupt gilt, hat man dem anderen niemals einen so hohen Platz eingeräumt. In keiner Auswahl aus den Werken Mussets wird man „A la Malibran" vermissen; es ist sogar der ausschliessliche Repräsentant des Dichters z. B. in der Anthologie „Les Poëtes français publ. sous la direction de M. Eugène Crépet, Paris 1861/2" (Bd. IV S. 414). Dagegen sucht man den „Treize Juillet" oft genug vergebens selbst in Zusammenstellungen Mussetscher Dichtungen für Schulzwecke, obwohl es eines der wenigen Stücke ist, die man ohne jedes Bedenken vollständig in eine solche Sammlung würde aufgenommen haben. (s. L'Oeuvre d'A. de Musset. Extraits choisis et annotés à l'usage de la jeunesse par un ancien professeur de l'université. Paris 1890. in-18.) Allerdings mögen in diesem Falle politische Gründe vorliegen. Aber auch wo solche keineswegs mitspielen, hat man dieses Gedicht oft genug etwas stiefmütterlich behandelt. Am wenigsten ist dies vielleicht in dem trefflichen Södermanschen Buch (S. 256) geschehen. Dagegen ist Montégut (S. 238) schon ziemlich scharf, und in

weniger eingehenden Arbeiten artet das Absprechen öfters in eine Geringschätzung aus, die in diesem Masse keinesfalls gerechtfertigt ist und von Oberflächlichkeit zeugt.

Man wird allerdings kaum behaupten, dass „Le Treize Juillet“ unter die bedeutendsten Werke Mussets gehöre, und es ist nicht zu bestreiten, dass insbesondere eine Vergleichung mit „A la Malibran“ — nur sollte man nicht vergessen, welchen Massstab man damit angelegt hat — zu seinen Ungunsten ausfällt. Wenn trotzdem die beiden Gedichte hier zusammengefasst werden, so geschieht es in der Meinung, dass auch das schwächere dabei nicht lediglich zu verlieren habe, sondern eher etwas gewinnen könne, und dann vor allem, weil diese beiden Schöpfungen des Dichters ohne Zweifel zusammengehören. Ihre Verwandtschaft beschränkt sich nicht auf Aeusserlichkeiten, wie etwa die Form der Strophen, die sie übrigens mit einer ganzen Anzahl anderer Mussetscher Dichtungen gemeinsam haben, oder die Gleichheit der Ereignisse, denen sie ihre Entstehung verdanken. Aber wie diese Ereignisse in der Seele unseres Dichters sich spiegeln, wie sie trotz der dazwischen liegenden Zeit den gleichen Grundton auf seiner Leier wecken, das zeigen nur die beiden Gedichte zusammen, und dieser Grundton, obwohl in dem späteren Gedichte viel düsterer harmonisiert als in dem ersten, scheint mir ihre Zusammengehörigkeit zu bedingen.

Es ist ein ganz eigenartiger und für Musset charakteristischer Klang, den wir vernehmen; „Musset . . . refusait de se soumettre au régime égalitaire, à ‘être tout le monde’. Sa nature passionnée . . se révoltait ainsi que son esprit délicat, sensitif et susceptible à l’excès.“ So analysiert M[me] Jaubert (Souvenirs S. 182) Mussets Verhalten in einem Liebeszerwürfnis. Aber er trat den grössten Ereignissen des Lebens in derselben Weise gegenüber: er war und blieb auch hier das gern schmollende „enfant gâté“, als welches ihn uns die Geschichte seiner frühesten Jugend zeigt. Sinkt ein ihm Nahestehender auf die Bahre, so hat den Dichter das Schicksal verletzt, die Gottheit ihm ein Leids gethan; er zürnt ihnen und klagt sie

an. Keine Elegie singt er der früh von der Erde geschiedenen Künstlerin nach, wie Goethe seiner Euphrosyne; nicht die heitere Resignation des Jüngers der Antike ist über das Gedicht „A la Malibran" gebreitet. Es ist vielmehr, ebenso wie der „Treize Juillet", ein heftiger Klageerguss, von herbem Schmerz durchdrungen — als ein θρῆνος vielleicht am ehesten zu bezeichnen. An der hervorragendsten Stelle, mitten in der Aristeia des Helden, richtet der Dichter seine bitteren Fragen und Klagen an Gott und das Schicksal.

Sie erscheinen verhältnismässig milde in dem ersten Gedicht, in welchem Musset eine unausfüllbare Lücke im Idealreiche der Kunst beklagt. Sie treten hier weniger hervor neben dem schmerzvollen Rückblick auf die Verheerungen, welche der Tod in wenigen Jahrzehnten angerichtet. Ein Schimmer von Resignation zeigt sich („Ne suffit-il donc pas . ."), und sogar die sonnige Anschauung der Antike taucht einen Augenblick auf („Le Ciel de ses élus . . ", „Ou faut-il croire . . "). Nicht auf höhere Mächte allein wird hier alle Schuld gewälzt: der Dichter richtet seine sanften Vorwürfe auch an die Verklärte, die sich im Dienste ihrer Kunst selbst geopfert hat.

Verzweifelter und furchtbarer, aber doch sehr ähnlich ist die Grundstimmung im „Treize Juillet". Hier beweint der Dichter einen Toten, dessen Leben und Wirken nicht der Welt des schönen Scheins, sondern im wahrsten Sinne der der That angehört hat („ je crois qu'une place est vide dans l'histoire"); das Vaterland hat ein schwerer Schlag getroffen. Jene bevorzugte Stelle im Gedicht nimmt hier nur ein kurzer, aber durchdringender Schmerzensschrei ein („Que ce Dieu . . me garde d'un blasphème, Mais je ne comprends"). Doch schon unmittelbar nach der Einleitung (Str. 5-7) hat der Dichter seine Klage vorgebracht: in dem Gedichte auf die Malibran hatte er einst von dem „faucheur aveugle" gesprochen; gewissermassen sich verbessernd ruft er jetzt in äusserster Verbitterung dem Tode zu: „Non, non, tu sais choisir." Und wiederum an den Tod richtet er gegen Schluss den Vorwurf der grausamsten Ironie (Str. 24-25). Nirgends mischt sich ein milder Ton in

diese Ausbrüche gegen höhere Gewalten — denn ihnen allein muss hier alle Schuld beigemessen werden.

Sehen wir jedoch von dem Unterschied ab, den die äussere Stimmung begründet, so erscheinen dieselben Gedanken als der lyrische Kern in beiden Gedichten, in „A la Malibran“ in 5 aufeinander folgenden Strophen untergebracht, im „Treize Juillet“ auf drei verschiedene Stellen des Stückes verteilt. Was sie in jedem der beiden umschliesst, ist gewiss dem Inhalte nach von einander so verschieden, wie es eben die Verschiedenheit des Gegenstandes mit sich bringt. Aber die Art und Weise der Gruppierung um jenen Mittelpunkt ist in den beiden Gedichten eine sehr ähnliche, und so kommen wir auch noch zu einer äusserlichen Verwandtschaft zwischen ihnen. Scheiden wir in „A la Malibran“ Str. 12-16, im „Treize Juillet“ Str. 5-7, 17-18, 24-25 aus, die eben jene gemeinsamen Grundgedanken enthalten, so ergiebt sich ganz natürlich für das übrige die Einteilung in je 6 kleine umschliessende Abschnitte, und zwar:

A la Malibran: 1-5, 6-7, 8-11; 17-18, 19-24, 25-27.
Treize Juillet: 1-4, 8-10, 11-16; 19-23, 26-29, 30-31.

a. A la Malibran.

(Oeuvr. Compl. Bd. II S. 145, zuerst Rev. des Deux Mondes v. 15. Okt. 1836.)

Die Künstlerin, der Musset dieses Gedicht gewidmet, ist zu gross, ihr kurzes Leben zu inhaltreich, als dass man auch nur daran denken könnte, hier eine mehr oder weniger umfangreiche Biographie zu geben. Diesem Zwecke genügen übrigens in verschiedener Weise einige Schriften, die seit dem Tode der Malibran erschienen sind — ganz abgesehen von kürzeren gelegentlichen Schilderungen etwa in Memoirenwerken. Drei solche Schriften, auf die im folgenden öfter Bezug genommen ist, seien hier erwähnt. In der ausführlichsten, deren Verfasserin die Comtesse Merlin ist (Madame Malibran. 2 Bd. Brüssel 1838), zeigt sich die wahrhaft schwesterliche Liebe einer treuen

Freundin, gepaart mit vollem Verständnis und höchster Bewunderung für die Grösse der Künstlerin. In dem Bändchen von Ernest Legouvé (Études et Souvenirs de Théâtre. — Les Initiateurs. — Maria Malibran. Paris 1880)[1] erscheint neben der Ergebenheit des weltkundigen männlichen Freundes noch eine ganz besondere Dankbarkeit und Begeisterung, die Legouvé empfindet für die Malibran — und für Hector Berlioz, die beiden grossen Künstler, „qui m'ont soufflé au cœur la sainte ferveur musicale", und die er deshalb seine „initiateurs" nennt. Endlich spiegelt sich der schrankenlose Enthusiasmus eines der Sängerin persönlich ferner Stehenden — und er streift, wenigstens bei der Schwerfälligkeit dieser Darstellung, welche in der Uebersetzung noch weit fühlbarer geworden ist, mitunter ans Komische — in dem Büchlein „Madame Malibran. Biographische Skizze. Nach dem Englischen von A. v. Treskow. Quedlinburg und Leipzig 1837."

Hier seien aus dem Leben der Künstlerin nur die Daten zusammengestellt, deren Kenntnis für den Leser des Gedichtes von Interesse ist, die sich aber nicht an einzelne Stellen anschliessen lassen. Maria Felicita Malibran wurde geboren zu Paris am 24. März 1808 (Merlin II 24) als Tochter von D. Manuel Garcia, der kurz vorher aus seinem Vaterlande Spanien nach Frankreich übergesiedelt war und hier bald einer der berühmtesten Bühnensänger wurde. Sein vortrefflicher Unterricht legte den Grund zu den Leistungen seiner Tochter, die einst das Entzücken der Welt bilden sollten. Schon sehr früh trat sie in kleinen Rollen auf, nicht nur im Pariser Théâtre-Italien, sondern auch an auswärtigen Bühnen, wie z. B. in London und Neapel, denn ihr Vater führte zeitweilig ein unstätes Wanderleben (Castil-Blaze, L'Opéra Italien S. 392). Ihre eigentliche Laufbahn begann aber erst am 8. Mai 1825 mit der Dorliska in Rossinis „Torvaldo e Dorliska"; darauf folgte bald während eines Aufenthaltes in London die Rosine im „Barbier von Sevilla" und

---

[1]) Da die kleine Schrift fast wörtlich übereinstimmt mit einem Abschnitt in Legouvés „Soixante Ans de Souvenirs" (Bd. I), so gebe ich die Citate nach dem jedenfalls leichter zugänglichen Memoirenwerk.

Julie in Zingarellis „Romeo e Giulietta“ (Treskow S. 12, Merlin I 42).

Von London aus begab sich Garcia mit seiner Familie nach New-York, um hier Aufführungen italienischer Opern zu veranstalten, deren Hauptrollen durch ihn, seine Gattin, seinen Sohn, den heute noch in London lebenden Manuel Garcia, und seine Tochter Maria besetzt waren — seine jüngere Tochter Pauline, die ebenfalls von Alfred de Musset gefeierte und heute so berühmte M^me^ Viardot, war noch ein kleines Kind. In New-York verheiratete sich Maria am 23. März 1826 (Merlin II 24) mit dem angeblich sehr reichen Franzosen Malibran. Sie hoffte, diese Ehe werde es ihr gestatten, auf die mühevolle Laufbahn, die sie erwählt, zu verzichten. Die Vorsehung aber rettete der Kunst eine solche Priesterin. Bald nach der Vermählung hatte Malibran sein Vermögen verloren. Zürnend ging Garcia, der von vornherein gegen die Heirat gewesen war, mit seiner Familie nach dem Süden Amerikas und überliess seine unglückliche Tochter in New-York ihrem Schicksal. Sie kehrte zu ihrem Beruf zurück und überstand nun mit bewundernswerter Energie eine lange Zeit der schwersten Prüfung. Nachdem sie dem Mann, dessen Namen sie trug, aus der Not geholfen, war ihr Streben nur noch darauf gerichtet, wieder nach Europa zu kommen, wo ihr wenigstens, so hoffte sie, einige Freunde zur Seite stehen würden.

Ende 1827 war sie wirklich im stande, nach Paris zurückzukehren. Hier fand sie bald die erwartete Unterstützung, vor allen bei jener C^sse^ Merlin, deren Salon sich wegen seiner musikalischen Soireen einer grossen Beliebtheit erfreute. Nachdem die Künstlerin am 12. Januar 1828 (Revue de Paris, Oktober 1836, S. 67) in einem Konzert der „Académie Royale de Musique“ die Titelrolle in Rossinis „Semiramis“ gesungen hatte, bewarben sich die „Grosse Oper“ sowohl wie das „Théâtre-Italien“ um ihre Mitgliedschaft. Sie entschied sich für das letztere, und hier beginnt mit ihrem ersten Auftreten — sie sang die Desdemona in Rossinis „Otello“ — jene Kette von Triumphen, wie sie vor und nach ihr keine Künstlerin gefeiert, jene Glanz-

periode, die erst ihr Tod (23. September 1836) so jäh beschloss. Diese werden wir durch das Gedicht selbst nach allen Seiten hin kennen lernen.

Auch „A la Malibran“ beginnt mit einem der satirischen Ausfälle, von denen aus Anlass des vorigen Gedichtes die Rede war. Er schliesst sich hier an die ironische Entschuldigung Mussets an, dass er vierzehn Tage nach dem Tode der Künstlerin 'noch' von ihr zu sprechen wage. Diese Entschuldigung ist insofern gerechtfertigt, als er allerdings schon der letzte Dichter war, welcher der Malibran seine Thränen nachweinté, aber er war nicht der erste — wenigstens wenn die im folgenden ausgesprochene Vermutung richtig ist.

Im vorhergehenden Hefte der „Revue des Deux Mondes“, also am 1. Oktober, war ein längeres Gedicht von Henri Blaze de Bury erschienen, „Desdemona“ überschrieben — kein Nebentitel, keine Widmung, die ein ganz untrügliches Anzeichen dafür bildeten, dass diese Verse ebenfalls unserer Künstlerin gelten. Nichts als das Datum der Entstehung und der Gegenstand — eine Bühnensängerin, die zum Opfer ihrer Kunst wird — legt den Gedanken nahe. Dass ihn aber diese beiden Faktoren bis zur Wahrscheinlichkeit verstärken, möge eine kurze Analyse zeigen, die hier wohl am Platze scheint. Denn wenn das Gedicht auch in den Einzelheiten der Ausführung nicht ohne Mängel, wenn es auch in keiner Beziehung dem Werke Mussets ebenbürtig ist, so hat es das Schicksal völliger Vergessenheit — in der „Revue“ wird es durch die unmittelbare Nachbarschaft der „Stances à la Malibran“ erdrückt, und in die Sammlung seiner „Poésies complètes“ hat es Blaze später nicht aufgenommen — doch wohl nicht verdient.

Der Dichter, der sich immer viel mit deutscher Litteratur und Kunst beschäftigte und ihnen für seine Schöpfungen so manches Motiv entlehnte, hat in diesem Stück die Idee des Totentanzes sehr poetisch verwertet und mit der der Vampyrliebe verwoben. Unter der Schar der Anbeter, welche die Heldin aus Begeisterung für ihre Person oder für ihre Kunst beständig

umschwärmen, ist besonders einer, der sie in eifersüchtiger Liebe keinen Moment aus dem Auge lässt: unsichtbar ist er ihr zur Seite, im Hause und auf freier Flur, und wenn sie singt, an ihrem Klavier und auf der Bühne. Mit Wollust lauert er als Otello auf sein Opfer, wenn sie beim Weidenlied ihre bitteren Thränen vergiesst. Dieses Bild ist ziemlich weit und mit Geschick ausgeführt, und es hat dem Gedichte offenbar seinen Titel gegeben. Weniger gelungen scheint es mir, wenn dann der Tod als Romeo in der Gruft an Juliens Sarg steht oder der Donna Anna[1] gegenüber als Mörder ihres Vaters. Endlich wird sie den standhaften Begleiter gewahr, aber es ist zu spät: sie muss sich ihm nun vollends ergeben. Noch einmal rafft sie sich zu einem herrlichen Schwanengesang auf, dann aber wendet sie sich,

„Pour embrasser la Mort qui l'avait tant aimée."

Einzelne Gedanken, die Blazes Gedicht mit dem Mussets vereinigen, werden, an Ort und Stelle betrachtet, die Meinung nur noch befestigen, dass beide Dichter dieselbe „Desdemona" gefeiert haben.

Auch die „Revue de Paris," neben der „Revue des Deux Mondes" damals die angesehenste Zeitschrift, hatte unserer Künstlerin sehr bald nach ihrem Tode gedacht, wenn auch nicht in poetischer Form. Ihr Musikkritiker Castil-Blaze, Henri Blazes Vater, widmete in den ersten beiden Oktobernummern — es erschien wöchentlich eine Nummer — der Malibran zwei längere Artikel. Ich erwähne diese hier, da sie, wie ich glaube, nicht ohne Einfluss auf unser Gedicht geblieben sind. Wenn sie auch Musset, der sicher zu den Lesern der Revue de Paris gehörte, nicht gerade angeregt haben zur Verherrlichung der Malibran, so scheinen mir doch Einzelheiten in seinen 'Stances' auf eine lebhafte Erinnerung an Castil-Blazes Nachruf hinzudeuten.

Von Belang wäre diese Vermutung, da es sich um eine eigentliche Quellenfrage hier natürlich nicht handeln kann, nur

---

1) Die Malibran sang übrigens im „Don Juan" nie die Donna Anna, sondern die Zerline.

insofern, als ihre Richtigkeit die Schaffensweise des Dichters in ein interessantes Licht setzen und eine alte Beobachtung über sie wiederum bestätigen würde. Wer wollte bestreiten, dass Einfachheit und Klarheit in Empfindung und Diktion zu Mussets Hauptvorzügen gehören? Der Leser braucht sich nicht an äusserliche Mittel, wie gesuchte Bilder oder wirkungsvolle Umschreibungen zu halten, um inne zu werden, dass er einen Dichter vor sich hat. So scheinen hier die wundervollen Strophen 2-5 hervorgezaubert aus der Erinnerung an den jedenfalls nicht sehr poetischen Satz Castil-Blazes (S. 141): „Le peintre, le sculpteur, le poète, le musicien, laissent après eux leurs ouvrages; le financier lègue ses écus, ses châteaux magnifiques; le chanteur le plus riche en talent emporte tout; point d'héritage, rien ne reste, et pour avoir un autre virtuose qui le remplace, il faut recommencer par la première gamme.“ Der Dichter hat gewissermassen diesen gegebenen Gedanken aufgenommen und hat ihn in seiner Sprache geäussert. Was hat er dabei hinzugethan? Das ist etwas Unzerlegbares, Elementares; wir können es nicht bestimmen oder nennen, aber wir fühlen es: es ist da.

Im übrigen thut man Musset durch jenen Hinweis auf einen Zeitungsartikel um so weniger Unrecht, als es kein besonders origineller Gedanke ist, dessen Urheberschaft man ihm damit eigentlich streitig macht. Natürlich ist es andererseits aus demselben Grunde — von sonstigen Einwänden ganz abgesehen — unmöglich, mit Bestimmtheit zu behaupten, jene Strophen müssten eine Erinnerung an die Lektüre der Revue de Paris sein. Es bedarf gewiss nicht erst eines Beispiels, um zu zeigen, wie der Zufall, zumal wenn es sich um einen so verbreiteten Gedanken handelt, sein Spiel treiben kann. Trotzdem sei es hier erlaubt, noch eine merkwürdige Parallelstelle zu den Mussetschen Versen zu erwähnen, weil sie schon einmal anderwärts in Zusammenhang mit ihnen gebracht worden ist. Der Schauspieler Pierre Régnier, ein Freund unseres Dichters, zitiert in seinen „Souvenirs et Études de Théâtre“ bei Gelegenheit

einer Studie über J. Boutet de Monvel, den Vater der Mlle Mars, einen Brief (S. 74), welchen dieser am 9. Februar 1778, unmittelbar nach dem Tode Lekains, an die Kollegen vom Théâtre-Français richtete. Es heisst da u. a.: „Voilà donc où aboutissent trente ans de travail, trente ans de peine, trente ans de gloire; le cercueil engloutit tout en un moment; il ne restera d'un talent souvent sublime qu'une mémoire incertaine, que le temps effacera chez ceux qui n'auront point joui de ses triomphes. Le peintre, le poète, laissent après eux des monuments de leurs travaux moins achevés dans leur genre que Lekain dans le sien: ce qu'ils ont fait de bien reste entre les mains de la postérité, et Lekain ne laisse rien, même aux yeux de ses contemporains, qui atteste son mérite et la profondeur de ses recherches . . .“ Mit einem sonderbaren Ausdruck sagt Régnier dann: „Soixante années plus tard, Alfred de Musset, dans l'ode qu'il dédia à la mémoire de la Malibran, devait s'approprier ces mélancoliques réflexions de Monvel sur la fragilité de la renommée des plus grands artistes dramatiques et les traduire dans ces vers que tout le monde connaît“ (folgt Zitat der zweiten und der beiden Schlussverse aus der fünften Strophe unseres Gedichts). Und doch kann Régnier dieses „s'approprier“ keineswegs wörtlich gemeint haben.[1]

„Erben“ der Dichter und der Maler nennt Musset sehr schön ihre Werke, Erben der Rechte wie der Pflichten: ihnen allein wendet sich nun die Liebe und Bewunderung der Welt zu, welche sie bei Lebzeiten des Meisters mit ihm geteilt, aber

[1]) Weit näher liegen uns doch die Worte aus Schillers „Wallenstein“-Prolog:

„Schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meissels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.“

sie müssen jetzt allein auch jenen Kampf fortsetzen, dessen Preis kein geringerer ist, als „la conquête de la mort et du temps." So beim Kupferstecher und beim Tondichter, so beim Maler, bei Raphael, den das einfachste Motiv, auf der Leinwand festgehalten, vor der Vergessenheit schützt.

So klar hier der allgemeine Gedanke des Dichters fortgesponnen ist, so schwer dürfte es sein, mit voller Bestimmtheit zu sagen, an welches Bild Raphaels er gedacht hat — und es scheint mir recht nach Mussets Art, dass er in einem solchen Falle ein ganz bestimmtes Werk im Auge hat. Man fühlt sich durch seine Worte sogleich an die Madonnen erinnert, und wohl mit Recht. Aber welche von ihnen sollte es sein? Ein schlafendes Christkind erscheint bei Raphael stets neben oder vor seiner Mutter in die Wiege gebettet, und das würde der Dichter wohl schwerlich „sur sa mère endormi"[1] genannt haben. Wir werden also darauf verzichten müssen, eine völlig sichere Erklärung für diese Stelle zu geben. Doch möge als bescheidene Vermutung das folgende hier Platz finden. Es war schon oben die Rede von Erinnerungen an die Lektüre der Revue de Paris, deren Spuren sich in unserem Gedichte zeigten. Auch hier könnte eine solche vorliegen. Zufällig findet sich nämlich in demselben Heft, welches den ersten Teil des Castil-Blazeschen Nachrufes für die Malibran enthält, ein Bericht des Kunstkritikers Théophile Thoré über ein in Privatbesitz befindliches Bild, in dem er und andere Sachverständige einen Raphael erkannt hatten. Thoré giebt eine Beschreibung des Bildes, das eine heilige Familie mit schlafendem Jesuskinde dar-

[1]) An die hübsche Zeichnung im venezianischen Skizzenbuch, No. 48 des Verzeichnisses bei Kahl (Das Venezianische Skizzenbuch, Leipzig 1882), die, übrigens rein genremässig, ein schlafendes Kind auf dem Schosse einer jungen Frau darstellt, wird man doch kaum denken wollen. A. de Musset mag zwar die Zeichnungen während seines Aufenthaltes in Venedig wohl kennen gelernt haben. Trotzdem wäre es zum mindesten sehr gezwungen, irgend einen Zusammenhang zwischen jenem Blatt und der fraglichen 'toile' herstellen zu wollen.

stellt. Ob dieses hier auf dem Schoss der Mutter oder vor ihr auf dem Boden ruht, wird nicht gesagt. Doch ist der erstere Fall keineswegs ausgeschlossen. Für ihn spricht sogar der Hinweis Thorés auf eine in Wien befindliche „Heilige Familie", die er noch für ein Raphaelsches Original hielt; denn auf diesem Bild, das er gerade wegen der „disposition du groupe" mit dem neuentdeckten vergleicht, hält die Madonna das Kind im Arm. Vielleicht hatte auch Musset jenes Pariser Bild gesehen — es mag ja immerhin Raphael bald wieder abgesprochen worden sein, denn heute ist es längst aus dem Katalog seiner Werke verschwunden. Vielleicht auch war es eine kleine Willkür der Fantasie, dass Musset sich nach Thorés Schilderung das schlafende Kind auf dem Schosse der Mutter dachte. Jedenfalls ist etwas Derartiges wahrscheinlicher als die Annahme, der Dichter habe sich in Bezug auf eine der bekannteren Raphaelschen Madonnen, wie etwa die „Vierge au Diadème", die er im Louvre wohl oft genug bewundert hatte, eines so eigentümlichen Gedächtnisfehlers schuldig gemacht.

Ebensowenig lässt sich mit mathematischer Genauigkeit beantworten eine andere kunstgeschichtliche Frage, vor welche uns das Gedicht sogleich stellt. Es handelt sich natürlich nicht um die Anspielung auf Phidias, deren Interpretation kaum zweifelhaft sein kann: der Dichter denkt an das Stück des Panathenäenzuges, welches auf dem Westfries der Cella bis zum heutigen Tage im Parthenon selbst erhalten geblieben ist. Aber welches ist die „jeune Vénus fille de Praxitèle"? Eine starke Wahrscheinlichkeit spricht hier für die schönste der antiken Venus-Statuen, obwohl sie vom streng kunstgeschichtlichen Standpunkt aus am allerwenigsten in Betracht kommen dürfte. Allerdings würde es schon längst keinem Dichter mehr einfallen, die Venus von Milo geradezu als Werk des Praxiteles zu bezeichnen. Damals aber war es nicht bloss die Fantasie der Dichter, die mit dem grossen Kunstwerk den Namen des grossen Meisters in Verbindung zu bringen suchte. Denn wenn es auch im Jahre 1836 wohl nicht mehr so viele Archäologen gab, die die Statue

dem Praxiteles zuschrieben, wie in der ersten Zeit nach ihrer Auffindung (s. C^te de Clarac, Sur la Statue antique de Vénus Victrix, Paris 1821 S. 47), so muss doch auch in berufenen Kreisen diese Meinung noch in ziemlich hohem Ansehen gestanden haben. Das ergiebt sich z. B. aus der ernsten Art der Beweisführung, mit welcher noch Waagen („Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839" S. 108 ff.) gegen sie vorgeht. Auch Paul de Saint-Victor erwähnt sie noch in dem schönen Aufsatz, den er der Venus von Milo gewidmet hat („Les Hommes et les Dieux" S. 3), allerdings nur, um sie als etwas gänzlich Ueberwundenes mit Entschiedenheit zurückzuweisen. Jedenfalls aber haben alle die Venus von Milo als ein Originalwerk ihres grossen Meisters angesehen, mögen sie für diesen Scopas oder Praxiteles oder spätere Künstler gehalten haben. Und dieses Argument ist hier das gewichtigste, denn nur ein Original kann an unserer Stelle gemeint sein. Die übrigen antiken Venus-Statuen aber, in welchen man die beiden berühmten Werke des Praxiteles zu erblicken geglaubt hat oder noch glaubt, genügen dieser Bedingung nicht. Denn weder die „Venus Genitrix" im Louvre, die des Praxiteles bekleidete Venus von Kos darstellen soll, noch die verschiedenen Nachbildungen der nackten Venus von Knidos (mediceische und kapitolinische, Münchener und vatikanische) hat man für wirkliche Originale des Praxiteles gehalten.[1] Auch passt auf keine von ihnen die Ausdrucksweise

„Sourit . . . . , debout dans sa divinité,
Aux siècles impuissants qu'a vaincus sa beauté",

wie auf die sieghafte Pose dieses majestätischen Götterbildes, von dem Saint-Victor gesagt hat: „. . C'est la Vénus Céleste, la Vénus Victorieuse, . . invincible comme l'attrait des sexes auquel elle préside, chaste comme l'Éternelle Beauté qu'elle personnifie. C'est la Vénus qu'adorait Platon, et dont César donnait le nom — „Venus victrix" — pour mot d'ordre à son armée,

---

[1]) Nach Gazette des Beaux-Arts 1888 Bd. I S. 89 ff. und 1890 Bd. I S. 86 ff.

la veille de Pharsale." („Les Hommes et les Dieux" S. 5/6.) Besonders begreiflich erscheint ferner die Vorliebe für dieses Wunderwerk[1] bei einem Dichter der Generation, die seine unverhoffte Entdeckung miterlebt hatte, und der es noch mehr als den Späteren zum Bewusstsein gekommen war, wie mächtig nach so vielen Jahrhunderten seine Wirkung noch war.

Wie unendlich klein und schwach erscheint gegen solche Denkmäler das Zeichen, welches die Erinnerung an die kaum verstorbene Künstlerin wecken soll! Der Dichter kann es nicht glauben, dass schon jetzt kein Ueberrest mehr von ihrer grossen Kunst zeugt. Er horcht hinaus, aber aus der Nacht der Vergessenheit tönt es zurück, wie aus jener unheimlichen Todesnacht der Desdemona: man hört nur das Getöse der Elemente und den Gesang eines einsamen Fischers. In der That erinnern die beiden Verse

> Écoutez! c'est le vent, c'est l'Océan immense;
> C'est un pêcheur qui chante au bord du grand chemin

sehr stark an den Vers in „Le Saule"

> Est-ce un pêcheur qui chante, est-ce le vent qui passe?

und dieser schildert dort die Nachtstille im dritten Akt des Rossinischen „Otello", welche nur das schwermütige Lied des Gondoliere, vom Wasser herauftönend, durchdringt. Die Stimmung dieses Aktes scheint sich, gerade durch die Darstellung der Malibran, sehr tief in die Seele unseres Dichters eingeprägt zu haben. „Maria seule," sagt M^{me} Merlin einmal von ihr (I 92), „savait, dans un art dont les impressions sont si fugitives, produire de ces effets imprévus dont le souvenir ne s'efface jamais." So hat Musset vielleicht aus der Erinnerung an jene Scene eine Art Idealvorstellung gewonnen für den grausigen

---

[1]) Ich kann es nur auf unsere Stelle beziehen, wenn Jean Aicard in seinem Buche „La Vénus de Milo... Paris 1874" S. 134 unter den Dichtern, welche die Venus von Milo verherrlicht haben, auch A. de Musset nennt.

Zauber der Nacht, wie er sie in solchen Versen zum Ausdruck brachte.

Die Töne aber, die der Dichter hören möchte, sie sind auf immer verstummt. Es ist wirklich nichts mehr von der grossen Künstlerin übrig geblieben, als das Kreuz auf ihrem Grabe in einer Kirche Manchesters und eine Erzplatte mit der Inschrift „Maria Félicia de Bériot" (Treskow S. 100). Diesen Namen trug sie erst seit einem halben Jahre. Zwar hatte schon seit 1829 (Merlin I 97 ff.) eine tiefe Neigung ihr Schicksal an das des berühmten belgischen Violinvirtuosen Charles de Bériot gekettet. Aber es dauerte mehrere Jahre, bis alle die formalen Schwierigkeiten überwunden waren, welche der Auflösung ihrer ersten Ehe im Wege standen. Nachdem endlich die Scheidung ausgesprochen, war sie am 29. März 1836 (Merlin II 54) auch vor dem Gesetz die Gattin Bériots geworden. Aber mit welchem Stolz sie sich auch seitdem Maria de Bériot nannte (s. die beiden Briefe Merlin II 287/8), Malibran blieb doch der Name „qui fut aimé de nous": unter ihm war sie berühmt geworden, hatte sie vor allem ihre Triumphe am Pariser Théâtre-Italien gefeiert.

Hier mag auch Alfred de Musset zu jener feurigen Schar von „dilettanti", wie man damals sagte, gehört haben, von denen Legouvé in seinen „Souvenirs . ." (S. 287) sagt: „Au théâtre Italien, de 1829 à 1831, une soixantaine d'hommes, différents d'âges, de professions, avocats, magistrats, écrivains, formaient au milieu du parterre[1], sous le lustre, une phalange de Romains volontaires dont la première loi était de ne jamais manquer une seule représentation. J'ai vu, pour ma part, soixante fois „Otello". Pas de privilèges d'entrée! On se battait

[1]) Vgl. auch Börne in den Pariser Briefen, Ges. Schr. Bd. VIII S. 213; ferner Pontmartin „Mes Mémoires" Bd. I S. 213, wo als Genossen des Verfassers im regelmässigen Besuch des Théâtre-Italien — es handelt sich hier um den Winter 1831 — genannt werden: Berryer, Liszt, Alfred de Musset, Théophile de Ferrière, Alfred Tattet, Hippolyte Monpou und Henri Blaze.

à la porte, s'il y avait foule; les premiers venus gardaient la place des autres, on arrivait une heure avant le commencement et cette heure d'attente, on l'employait à se préparer à la représentation . . . Nous venions, non seulement un auditoire, mais un jury; le public acceptait nos jugements, suivait nos applaudissements, imitait nos silences; les artistes mêmes comptaient avec nous. . ."

Dieser Abende erinnert sich nun der Dichter, und er gedenkt zuerst der Ninetta in Rossinis „Gazza ladra", die eine der gelungensten Schöpfungen der Malibran gewesen sein muss. Börne schreibt über sie: „Gestern Abend habe ich doch einmal wieder eingesehen, wozu Gott den Menschen Ohren geschaffen hat; man vergisst das leicht und oft. Ich habe die Malibran in der diebischen Elster gehört. Nun, jetzt bin ich doch wieder verliebt . . ., nicht in ihre Person, aber in ihren Gesang und noch mehr in ihr Spiel. Und Spiel in einer Oper! Wer denkt nur an so etwas, wer erwartet es? . . . Die Darstellung der thätigen Leidenschaften, des Hasses, des Zorns, der Verachtung, der handelnden Verzweiflung gelingt ihr meisterhaft, und ganz durchsichtig, wie sie ist, sieht man die Leidenschaften nicht bloss in ihrer Reife, sondern man kann sie vom Keim an bis zu den Früchten verfolgen" (Ges. Schr. Bd. IX S. 224/6). „On aurait pu résumer," sagt M^{me} Merlin (I 90) von einer einzelnen Scene, „toute l'histoire de la pauvre Ninette dans ce duo, d'après la manière dont Maria l'avait conçu. Vie d'innocence et de douceur traversée par de tristes pressentiments, les tourments du martyre, la force du déscespoir, la résignation de l'innocence, tout y était . . ."

Der Gedanke Legouvés, seine fast rein technischen Bemerkungen über die Stimme der Malibran in die Form einer Polemik gegen diese Strophe Mussets zu kleiden[1], ist um so merkwürdiger, als

---

[1]) a. a. O. S. 241.

Ces accents . . . .
Qui voltigeaient . . sur ta lèvre . .
Comme un parfum léger sur l'aubépine en fleur

gewiss ein recht vages, übrigens keineswegs ein sehr glückliches Bild ist. Allerdings beanstandet Legouvé zugleich „voix fraîche et sonore" in Str. 17. Dass die Sängerin von der Natur nicht mit glänzenden Stimmmitteln ausgestattet war, hat auch M^me^ Merlin (I 12 ff.) gebührend hervorgehoben, und ebenso, dass ihre erstaunliche Energie dieses grosse Hindernis siegreich überwand, worauf auch Legouvé hinauskommt. Gewiss ist dies ein Ruhmestitel der Malibran, den Musset bei Seite gelassen hat — er dürfte sich, nebenbei bemerkt, in ein „Gedicht" recht schwer einfügen — aber der Dichter hat jedenfalls an keiner der beiden Stellen technische Betrachtungen anstellen wollen. Uebrigens gab es noch genug andere, welche die grosse Kunst der Sängerin in diesem Punkte zu täuschen vermochte: unter ihnen befand sich auch Castil-Blaze, der Musikaristarch. „Sa voix est pleine et sonore", schreibt er nach ihrem ersten Auftreten im Jahre 1825, „ . . . les sons élevés ont de la vigueur, ils sortent sans effort, et leur timbre est flatteur" („L'Opéra Italien" S. 392), und in dem bereits mehrfach erwähnten Nachruf in der Revue de Paris: „La voix de M^me^ Malibran était vibrante, pleine d'éclat et de vigueur, sans jamais perdre ce timbre flatteur, ce velouté qui lui donnait tant de séduction dans les morceaux tendres et passionnés"; besonders rühmt er hier ihr pianissimo „qu'on eût pris pour le silence." (S. 143). Wie kleinlich und lächerlich diese Erörterungen an sich auch sein mögen — sie sind jenem bedenklichen Kommentar gegenüber notwendig: Legouvé hat sich durch mehrere solche Einzelkritiken, mit denen man einem Kunstwerk nur schaden kann, an unserem Gedicht geradezu vergriffen.

Wir folgen nun wieder dem Dichter. Er hat in dieser Strophe ein Werk seiner Heldin gepriesen, in der nächsten erinnert er uns an mehrere, und mit ihnen zugleich an die grosse Vielseitigkeit ihrer Kunst. Da gedenkt er zuerst ihres Talentes

für das Komische, für die Caricatur. Wie oft sie durch dieses sich und andere im Privatleben ergötzte, hat M[me] Merlin (I 72) erzählt. Aus einer Episode in den Erinnerungen des Tenoristen Duprez („La Nouvelle Revue" 1879 Bd. I S. 362) sieht man, dass sie an dieser Gabe zugleich eine nicht eben vornehme, aber unfehlbare Waffe besass: in der Probe zieht sie eine Oper, die ihr nicht passt, durch ihren Gesang und ihr Spiel von Anfang bis zu Ende ins Lächerliche. Musset aber erinnert an ihre Meisterleistung auf diesem Gebiete, die Darstellung der Corilla in der zweiaktigen komischen Oper „La Prova d' un' Opera Seria" von Francesco Gnecco. Den Hauptgegenstand dieser recht gelungenen Parodie bilden die Ungezogenheiten einer „prima donna assolutissima", Corilla Tortoni, die mit ihren masslosen Ansprüchen den Kapellmeister und Komponisten, wie den Textdichter, den Theaterdirektor und sogar den Garderobeschneider unaufhörlich tyrannisiert. Hier wurde die Malibran vorzüglich unterstützt durch den ausgezeichneten Bassbuffo Lablache, der den Kapellmeister Campanone spielte. „Ceux qui l'ont vue", sagt Castil-Blaze (Revue S. 143), „. . danser avec Campanone, faire éclater la gaîté la plus folle dans le duo le plus grotesquement bouffon qu'on puisse imaginer, vêtue d'une simple robe de mousseline blanche, coiffée d'un chapeau de paille, ont encore devant les yeux la ravissante Corilla. Desdemona était bien belle! mais Corilla, si leste, si gracieuse, si séduisante, si spirituelle, si jolie, me paraissait un prodige plus étonnant."[1]

Ueber ihre Rosine möge uns wiederum Börne einiges sagen: „. . Ich habe bei den Italienern Rossinis Barbier gehört, und darin Lablache als Figaro, die Malibran als Rosine. Und schlimmer als gehört, auch gesehen. Ich war entzückt und bin es noch . . . Welch ein Gesang! Welch ein Spiel! . . ." Nachdem er Lablaches Figaro geschildert: „Und Rosine! — Ich bin verliebt, verliebt, verliebt. Schön ist sie gar nicht, bis auf die

[1]) S. auch „L'Opéra Italien" S. 442 und Börne, Ges. Schr. IX 266.

Augen. Aber diese wonnesüsse Schelmerei, dieses zaubervolle Lächeln, das man trinkt und trinkt und nie berauscht wird; und so ohne alle Tücke, man siehet es, sie will ihren alten Vormund einen Tag betrügen, nur um ihn nicht Jahre lang betrügen zu müssen . . .“ (Ges. Schr. Bd. VIII S. 193/5). Wir merken, es war der genialen Künstlerin eben so wohl um Beaumarchais' Figur zu thun, wie um Rossinis Musik. „Ihre auffallend spanischen Züge“, wie es bei Treskow[1] (S. 12) heisst, mögen ihr in dieser Rolle besonders zu statten gekommen sein und ihrer „œillade espagnole“ den Reiz höchster Natürlichkeit verliehen haben.

In rechten Kontrast zu diesen beiden Rollen tritt nun diejenige, mit welcher die Malibran den weitaus tiefsten Eindruck auf alle ihre Hörer gemacht zu haben scheint, die Desdemona. Da indessen die Erinnerung an sie im Verlaufe unseres Gedichtes noch viel bedeutsamer wiederkehrt, so soll dem hier nicht durch näheres Eingehen auf diese Darbietung vorgegriffen werden.

Wie der Dichter müssen wir jetzt das, was er selbst gesehen und gehört, in den Hintergrund treten lassen, um uns den Triumphzügen durch die Welt zuzuwenden, welche die letzten Lebensjahre der grossen Künstlerin ausfüllten. Ihnen sind die beiden folgenden Strophen gewidmet, wie die soeben besprochenen vorwiegend ihrer Thätigkeit am Pariser Théâtre-Italien gelten. Dieses, und zugleich Paris, verliess sie Anfangs Januar 1832 (Merlin Bd. I S. 198), um für einige Zeit ihren Wohnsitz in Brüssel zu nehmen. Aber sie hatte nicht lange Ruhe: als sie im Sommer ihr Freund Lablache besuchte, der eine Reise nach Italien vorhatte, entschloss sie sich ganz plötzlich, ihm zu folgen. Ohne Aufenthalt ging es über Mailand nach Rom und Neapel, und abwechselnd in diesen beiden Städten hielt sie sich bis zum Dezember auf.

Wie sie in Rom, nur durch ihre geistsprühende Unterhaltung, die Zierde der geselligen Vereinigungen bildete, welche

---

1) vgl. auch Merlin II 82.

allabendlich in der Villa Medici bei Horace Vernet, dem damaligen Leiter der Académie de France, stattfanden, hat Legouvé geschildert, der im Herbst 1832 ebenfalls in Rom weilte. Besonders bezeichnend für die ganze Art der Künstlerin, und zugleich ein Beispiel für die tiefe Wirkung, welche sie auf ihre Hörer auszuüben wusste, ist folgendes aus Legouvés Erinnerungen. Mehrere Tage hatte man in jenem Freundeskreise vergeblich auf einen Vortrag der Malibran gewartet. Eines Nachmittags aber, als sie in derselben Gesellschaft einen Spaziergang durch den herrlichen Park einer römischen Villa machte, stieg sie plötzlich, ohne ein Wort zu sagen, über einige Stufen zu einer kleinen Terrasse hinauf und stimmte die Dianahymne „Casta diva“ aus Bellinis „Norma“ an: „Était-ce la surprise“, fährt Legouvé fort, „la singularité de cette mise en scène, le plaisir d'entendre dans un tel lieu cette voix, inentendue depuis quelque temps? Elle-même, fut-elle émue la première par son apparition sur cette sorte de piédestal? Nul ne peut le dire; mais ses accents, en se prolongeant sous la voûte des arbres, en se mêlant au bruit de l'eau, au souffle de l'air, à toutes les splendeurs de ce jardin, avaient je ne sais quoi de grandiose, qui nous saisit au cœur; les larmes nous coulaient à tous des yeux. Aperçue ainsi, au-dessus de nous, dans cet encadrement de ciel et de feuillage, elle nous faisait l'effet d'un être surnaturel; quand elle redescendit, son visage gardait encore une expression de gravité sérieuse, et nos premières paroles d'enthousiasme furent comme empreintes d'un respect religieux.“ (S. 259/60.)

Besonders wohl aber fühlte sich die Malibran in Neapel. Das war der rechte Tummelplatz für diese geniale Natur: wenn sie des Abends im Teatro del Fondo die grössten Triumphe feierte, liess sie tagsüber im Freien ihrem wilden Temperament die Zügel schiessen. Auch hier war Legouvé mit ihr zusammen. „Le poète oublie d'ajouter,“ knüpft er an Mussets Vers

Dans la mer en riant te jetant à la nage

an, „qu'elle ne savait pas nager“. — Wenn es eine „Verteidigung“ des Dichters gälte, so könnte man wieder Castil-Blaze „Schuld“

geben, in dessen erstem Artikel (S. 68) bei Gelegenheit eines ähnlichen Stückchens der Malibran zu lesen steht: „ . . elle . . va . . se jeter à la mer, nage comme un dauphin et rentre à son hôtel . .“ — „Un jour,“ heisst es weiter bei Legouvé, „en plein golfe de Naples, dans une promenade qui devait se terminer par un bain, l'eau était si belle, l'air si pur, qu'elle n'eut pas la patience d'attendre qu'on fût arrivé plus près du bord, et, ouvrant tout à coup son manteau qui cachait son costume, elle se jette dans la mer. On s'étonne, on regarde, elle reparaît rose, riante, mais se soutenant très mal sur l'eau. „Mais, madame, c'est de la folie! Vous savez à peine nager!— Bah! répond-elle gaiement, je savais bien que vous ne me laisseriez pas noyer“ (S. 249). Dass dies nicht ein vereinzelter Fall war, sondern dass solche plötzliche Bäder eine ganz gewöhnliche Erholung für die tollkühne Frau waren, zeigt die erwähnte Stelle bei Castil-Blaze und bei M^me^ Merlin Bd. I S. 214 u. Bd. II S. 83.

Aus Anlass des letzten längeren Aufenthaltes unserer Künstlerin in Neapel — es war während des Winters 1834/5 — erzählt M^me^ Merlin (I 254/5) folgende Episode, auf die sich offenbar Mussets Vers

Chantant la tarentelle au ciel napolitain

bezieht: „A la cime escarpée de ce mont,“ — es ist von einem Ausflug nach dem Monte Posilippo die Rede — „s'élève le couvent des Camaldules . . . Sur le plateau qui se prolonge au-devant du couvent, au bord d'un profond ravin, ayant à la droite le Mont-Vésuve, à gauche le vieux cratère de la Solfatara et au pied, le superbe amphithéâtre de la ville de Naples, avec son port, ses mille vaisseaux, ses innombrables barques de pêcheurs, et la mer scintillante qui se prolonge . . jusqu' à l' infini: c'est là, en face d'un si magnifique spectacle, que, par un beau jour du mois de mars, se trouvait Maria, accompagnée d'une bande joyeuse, venue pour y dîner et se livrer à de folles gaietés. On dansait la tarentella en ronde: au son du tambour de basque et des castagnettes se mêlait le refrain joyeux:

La la ra la, La la ra la, an!

Puis Maria chantait le couplet:

> Già la luna in mezzo al mare,
> Mamma mia, si salterà.
> L'ora è bella per danzare
> Chi è in amor non mancherà.

et les autres de répondre:

> La la ra la, la la ra la, an!

Mitten in den tollen Tanz hinein klingt plötzlich das Sterbeglöckchen vom Kloster herunter, und „Maria", durch diesen Ton schwermütig geworden, wendet sich zu dem Leichenbegängnis eines der frommen Brüder. Ihre Natur war reich an solchen Kontrasten und bedingte so die aussergewöhnliche Vielseitigkeit in der Kunst. Diese Gegensätze fasst auch der Dichter zusammen in den beiden letzten Versen der so inhaltreichen Strophe:

> Cœur d'ange et de lion . . .
> Espiègle enfant ce soir, sainte artiste demain,

im Hinblick sowohl auf das Theater wie das Leben.

Viel stärker noch lässt Musset im folgenden die rein menschlichen Vorzüge seiner Heldin neben den künstlerischen hervortreten. Was sie ihren Hörern bot, war nicht nur das Höchste, was man von einer Berufskünstlerin erwarten konnte: aus der Tiefe ihrer Empfindung schöpften die Tausende nicht nur äusserlichen Genuss, sondern das wahre Verständnis des Kunstwerkes und die reine Begeisterung, wie sie nur eine ideale Darbietung zu wecken vermag.[1]

Aussergewöhnlich waren denn auch die Dankesbezeugungen ihres Publikums, und Ovationen, wie sie der Malibran, ganz besonders in Italien dargebracht wurden, hat keine andere Künstlerin zu verzeichnen. Eine Aufzählung dieser Triumphe mannigfachster Art gehört nicht hierher. Es sei nur ein einziges Beispiel erwähnt, weil es eine treffliche Illustration bildet zu dem Vers

[1]) S. Merlin Bd. I S. 58.

Tu traînais à ton char un peuple transporté

und zugleich auch zu der Stelle in Str. 17:

Ainsi nous consolait ta voix . . .
Et tes chants dans les cieux emportaient la douleur.

Es handelt sich hier um einen Aufenthalt der Sängerin in Lucca während des Hochsommers 1835, da in ganz Oberitalien die Cholera wütete. M^{me} Merlin berichtet darüber (II 38/9): „Malgré la crainte et l'inquiétude dont les Lucquois étaient saisis, ils retrouvaient toute leur joie en entendant de nouveau les divins accents de Maria: elle fut encore destinée, comme un génie bienfaisant, à calmer les angoisses de la peur, et à dissiper au moins pour un moment la terreur de la mort. A sa dernière représentation, l'impression qu'elle produisit sur le public fut telle, qu'après avoir couvert la scène de fleurs et fait voler une pluie de vers écrits sur les plus beaux papiers de couleur, les jeunes gens de la société dételèrent les chevaux de sa voiture et la traînèrent jusqu'à son habitation. Pendant cette marche triomphale, son écharpe, ses gants, les fleurs qu'elle portait lui furent enlevés et partagés parmi cette jeunesse délirante. L'entrée de la maison qu'elle habitait était encombrée de personnages de distinction qui venaient lui faire leurs adieux. A peine fut-elle chez elle, que le peuple, impatient et avide de la voir, fit retentir l'air d'acclamations. Elle parut alors à la fenêtre et, attendrie jusqu'aux larmes, elle adressa à la foule ses vœux et ses adieux . . . la musique militaire, les cris, les vivat remplissaient l'air . . ."

Diese beispiellosen Triumphe — und sie waren stets und allerorten gleich glänzend — wurden ihr um so leichter, da der Reichtum ihrer Fähigkeiten es ihr ermöglichte, überall das zu geben, was das Publikum gerade dort am meisten liebte. Wie in Neapel (Sommer und Herbst 1832, Winter 1833/34 und 1834/35) vor allem ihre Darstellung der Rossinischen Werke zündete, so gewann sie sich in Mailand, der Geburtsstadt der „Sonnambula" und „Norma" — sie spielte im Skalatheater

Herbst 1835 und Winter 1835/36 — die Herzen mit den Opern Bellinis. In England aber, welches sie seit 1829 fast jeden Sommer besuchte, zeichnete sich dieselbe Künstlerin vor allem durch ihre — Leonore in Beethovens „Fidelio“ aus, welche man über die der Schröder-Devrient stellte (s. Rev. des Deux Mondes v. 15. Juli 1835 S. 250). Ihre letzten Triumphe endlich feierte sie in Manchester als treffliche Oratoriensängerin. An die Namen, die hier genannt wurden, knüpfen sich nur einige der wichtigsten Daten aus dem Reiseleben der Künstlerin. Dazwischen liegen noch zahlreiche kürzere Gastspiele, besonders in kleineren Städten Italiens. In Madrid allerdings, welches Musset mit aufzählt, ist die Malibran, so viel ich sehen kann, nicht gewesen.

Der grossen Beliebtheit der Sängerin und ihren vortrefflichen Leistungen entsprach natürlich ein bedeutender materieller Gewinn: die Preise, welche ihr Unternehmer und Theaterdirektoren zahlten, waren, jedenfalls für die damalige Zeit, ungemein hohe. Von diesen grossen Reichtümern aber machte sie stets den schönsten Gebrauch. Die Bücher von M[me] Merlin und von Treskow bieten dafür zahllose Beispiele. Es war etwas ganz Gewöhnliches, dass sie die Einnahmen eines Konzerts oder einer Vorstellung von vornherein für einen wohlthätigen Zweck bestimmte. „Maria ne quittait jamais une ville sans y laisser des souvenirs de sa bienfaisance, soit qu'elle donnât des concerts ou des représentations au bénéfice des pauvres, soit qu'elle allât à la découverte de misères cachées, d'infortunes ignorées. Très souvent, dans la matinée, elle consacrait plusieurs heures à faire une sorte de pèlerinage de charité, visitant les plus horribles réduits et consolant les malheureux.“ (Merlin I 245.) Deutlicher aber, als Zeugnisse aus dritter Hand, spricht für den edlen Sinn der Künstlerin einer ihrer hübschen Briefe (Merlin II 252 ff.). Er ist im Frühjahr 1830 von Calais aus geschrieben, wo M[me] Malibran auf gutes Wetter zur Ueberfahrt nach England wartet. „. . . Demain il fera peut-être beau; mais je ne pars pas, car j'ai promis de rester, attendu qu'il y a ici une société souscrivante et que j'ai

promis de chanter à condition que l'on me permettra de faire une quête, et qu'on sera prévenu, pour avoir de l'argent dans les poches. J'espère que les pauvres n'y perdront rien.“ Am folgenden Tage schreibt sie weiter: „. . . L'influence de mon nom a eu tant d'ascendant sur les Calaisiens, qu'ils ont eu le temps d'annoncer à deux heures que le concert qui devait être d'abord entre souscrivants, aura lieu ce soir au théâtre où tout le monde sera admis, et je ferai ma quête. Ces pauvres gens ont tant souffert!!!! Comme je suis heureuse de pouvoir, à moi toute seule, leur procurer du pain . . .“ Und am Abend: „Je rentre: vraiment, mon cher ami, vous auriez joui de voir les braves gens de Calais, dans l'enthousiasme le plus complet. A huit heures, j'ai été au concert dans la salle de spectacle : le concert n'ayant été annoncé, affiché, imprimé et publié qu'à deux heures, il est prodigieux d'avoir fait, moi, par ma quête, 387 francs de recette, sans compter ce que l'on a fait à l'entrée. C'est énorme! . . . Enfin, mon ami, j'ai été ravie d'être bonne aux pauvres de Calais qui ont pati, souffert, qui ont été plus que malheureux . .“

Qu' as-tu fait pour mourir, ô noble créature . . ?

ruft mit Recht der Dichter am Grabe dieser hochherzigen Frau, und an seine Frage schliessen sich nun jene Betrachtungen an, die uns als Mittelteil des Gedichtes schon oben beschäftigt haben. Da erscheinen zuerst einige der „grossen Namen“, die der Tod binnen drei Jahrzehnten aus dem Buch der Lebenden gelöscht hat: zunächst Napoleon, Goethe und Byron, deren Einwirkung auf seine Generation unser Dichter in demselben Jahre 1836 zu Anfang der „Confession d'un Enfant du Siècle“ so beredt geschildert hat, dann Schiller, der Musset von jeher neben Shakespeare als das höchste Ideal des Dichterberufes galt (vgl. den Brief an P. Foucher aus dem Jahre 1827, Œuvr. Compl. Bd. X S. 269), endlich der Naturforscher Georges Cuvier (gest. 1832) und André Géricault (gest. 1824), der kühne Vorläufer von Eugène Delacroix.

Aber nicht nur unter jenen Grossen, zu denen man be-

wundernd von ferne aufblickt, hat der Tod reiche Ernte gehalten. In allerletzter Zeit erst hat er auch so manches „φίλον κάρα“ in der Blüte der Jahre dem Dichter und seinen Freunden entrissen — Verluste, die an der Alten Vorstellung vom Götterneide gemahnen und an Menanders Wort:

Ὃν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνῄσκει νέος.

Die Männer, die Musset hier nennt, mag er alle drei, wenigstens von Ansehen, gekannt haben. Es ist zunächst Léopold Robert (geb. 1794), der Maler der „Moissonneurs“ und jener „Pêcheurs de l'Adriatique“, die gerade im Jahre 1836 im Pariser Salon ausgestellt waren, und denen unser Dichter in einem besonderen Kapitel seines „Salon de 1836“ (Rev. des Deux Mondes v. 15. April 1836) Worte der höchsten Bewunderung gewidmet hatte. Hier erzählt er auch, wie er im Jahre 1834 in Venedig nahe daran war, die persönliche Bekanntschaft Roberts zu machen — nur die Rücksicht auf des unglücklichen Malers menschenscheues Wesen hielt den Dichter davon zurück, ihn aufzusuchen. „Cette main, Léopold, la tienne!“, so schliesst Mussets Salonbericht, „cette main qui a fait cela, briser le front qui l'avait conçu!“ Eine tiefe, hoffnungslose Liebe hatte Robert zur Verzweiflung getrieben: er tötete sich durch einen Schnitt in die Kehle am 20. März 1835.

Mit Vincenzo Bellini (geb. 1801) dürfte Musset vielleicht bei der Fürstin Belgiojoso zusammengetroffen sein, bei der auch der Komponist gerne verkehrte, obwohl ihn die ungezogenen Neckereien Heines manchmal verscheuchten (s. M^me^ Jaubert „Souvenirs“ S. 288[1]). Er starb zu Paris am 23. September 1835, gerade ein Jahr vor M^me^ Malibran. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass gerade sie sofort nach Bellinis Tode — sie weilte damals in Mailand — die Anregung gab zur Errichtung eines Denkmals, indem sie mit einem Beitrag von 400 Fr. den Grund zur Subskription legte (Treskow S. 30/1).

Auch Armand Carrel (geb. 1800), der charakterstarke

[1]) S. auch d'Alton-Shée „Mes Mémoires“ Bd. I S. 110/11.

Führer der republikanischen Opposition gegen das Julikönigtum, mag mit Musset in Berührung gekommen sein; zählte er doch, besonders als Leiter des „National“, unter die namhaftesten Schriftsteller der Zeit. Er starb unter furchtbaren Qualen am 24. Juli 1836, nachdem ihn zwei Tage zuvor im Duell die Kugel Émile de Girardins in den Unterleib getroffen hatte.

Ein Trost und eine Hoffnung — so kehrt der Dichter nun wieder zu seiner Heldin zurück — war nach allen diesen Verlusten noch geblieben: auch sie ruht jetzt im Grabe. Es folgt nun, deutlich von Musset selbst ausgesprochen, ein Gedanke, auf den schon oben gegenüber einem Einwande Legouvés hingedeutet werden musste. Nicht hohe technische Vollendung geht mit dem Tode der Malibran unwiederbringlich verloren. Wunderbar ist allerdings auch, was sie hierin geleistet hat, und der Dichter erkennt es vollauf an: denn was sollte er mit „cet art que tu créais“ meinen, wenn nicht jenes Ideal des Bühnengesanges, die Fähigkeit, alle technischen Mittel, über jede Schwierigkeit erhaben, nur wie unfehlbare Werkzeuge im Dienste des dramatischen Ganzen zu gebrauchen? Freilich diese Kunst hat unsere Sängerin in doppeltem Sinne „geschaffen“, denn sie hat sie auf eine Höhe gebracht, die man früher nicht geahnt, und fast nur ihrem eigenen Verdienst hatte sie diesen Erfolg zu danken. Aber ein trefflicher Lehrmeister hat sie auf den Weg geleitet, und andere, denen sie ihn gezeigt, können ihr in Zukunft bis zu dem hochgesteckten Ziele folgen.

Dagegen liegt erst weit jenseits dieses Zieles das, was die Malibran thatsächlich erreicht hat, und was nur für sie erreichbar war. Denn, wie Börne sagte, „die Malibran, die hat Gott beurkundet mit der Unterschrift seiner Schöpfung, die kann Keiner nachmachen“ (Ges. Schr. VIII 226). Ihr Genie, ihre Seele, die ihr die wunderbare Gabe verlieh, „Herz zu Herzen zu schaffen“, das ist der wahre Verlust, den die Welt mit dem Tode der Malibran erlitten hat, und er ist unersetzlich. Sie hat in ihrer Kunst das Ideal verwirklicht, das Musset für die

Dichter in der „Nuit de Mai" durch jenes berühmte Gleichnis symbolisiert hatte:

> Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps;
> Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
> Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.

Sie hat sich für die Kunst, für ihre Zuschauer geopfert.

Die Schönheit und Klarheit, mit der dieser Gedanke in den Strophen 19 ff. unseres Gedichtes ausgeführt ist, lässt keinen Zweifel und kein Nörgeln aufkommen. Aber man hat seine objektive Wahrheit und sogar seine Aufrichtigkeit bestritten. Ich denke hier an die unglaublich abgeschmackten Auseinandersetzungen, die Legouvé (S. 264) an die Strophen 19, 23 und 24 anknüpft. „Voilà certes d'admirables vers! La parole de Bossuet ne monte pas plus haut et ne va pas plus loin. Mais oserai-je le dire? Le poète ressemble ici à l'orateur et cette ode n'a guère qu'une vérité d'oraison funèbre. Non! la Malibran n'a pas plié comme un roseau sous l'étreinte de la Muse. Non, elle ne concentrait pas son génie dans un corps brisé. Non, elle n'est pas morte consumée par son âme, son génie et sa gloire. Sa gloire? Elle la portait légèrement. Son génie? Il était pour elle le flambeau qui éclaire, et non la torche qui dévore. Son âme? Elle avait une force propre qui la soutenait au lieu de l'abattre. Sans doute des larmes véritables coulaient de ses yeux quand elle chantait la romance du „Saule"; sans doute, c'étaient bien des cris insensés qui lui sortaient du cœur; mais sa joue n'en était pas amaigrie; sa main ne se posait pas chaque jour plus tremblante sur sa tempe; elle appartenait à cette virile race des Garcia, faite pour la lutte et la conquête! Ces créatures électriques ne s'épuisent pas plus à se répandre, qu'un foyer de lumière à rayonner. Elles vivent de ce qu'elles dépensent. Ce qui les tuerait, c'est le repos. La mort a saisi la Malibran en pleine puissance d'elle-même. Elle n'est pas morte d'enthousiasme, elle est morte d'une chute de cheval. Je n'hésite pas à opposer ainsi brutalement la prose à la poésie. Car, selon moi, c'est faire tort à ces organisations exceptionnelles que de vouloir les

ramener à une sorte d' 'unité poétique'. Elles sont plus riches que cela. Leur grandeur est dans leur complexité et dans leurs contrastes." Legouvé setzt diese Betrachtungen noch weiter fort und beruft sich auf allerlei nicht zutreffende Beispiele; dabei wird der Zusammenhang der Thatsachen immer verworrener, die Logik immer fragwürdiger, die Psychologie immer fadenscheiniger.

Es ist nun allerdings richtig, dass M^me^ Malibran im Juli während eines Aufenthaltes in England vom Pferde gestürzt war, und dass ihre Gesundheit dadurch sehr schwer erschüttert wurde. Auch M^me^ Merlin sagt (II 69): „.. Elle était frappée à mort. N'ayant pas été saignée immédiatement après sa chute, et n'ayant pris aucune précaution, pour en éviter les suites, elle ne tarda pas à ressentir les conséquences de cette imprévoyance." Castil-Blaze schreibt am Schluss seines zweiten Artikels: „Elle ne chercha point à prévenir les suites de ce coup, et continua de chanter le matin et le soir." Sie hatte bald nach dem Sturze in Belgien mehrere Konzerte gegeben und war dann, nachdem sie sich kurze Zeit auf ihrem Landgute bei Paris aufgehalten, nach England zurückgekehrt, um ihren Verpflichtungen in Manchester zu genügen.

Durfte also der Dichter, auch wenn er von dem Unglück wusste, von dieser Künstlerin sagen, dass sie, die sich selbst in jenen Wochen schwerster Gefahr nicht zu schonen vermochte, das Feuer der Leidenschaft für ihre Kunst verzehrt habe? Brauchte man die Bilder, in denen er dies ausgeführt, in der kindischen Weise, wie es Legouvé gethan hat, zu verzerren? Dazu kommt noch, dass Musset von dem Sturze vielleicht gar nichts wusste, als er das Gedicht schrieb. Der Unglücksfall wurde in Frankreich erst spät bekannt. Castil-Blaze fügt einen kurzen Bericht darüber seinem zweiten Artikel an, beginnend mit den Worten: „Au moment où je corrige l'épreuve de cet article de nouveaux renseignements m'arrivent." Dagegen hiess es im Anfang seines Nachrufes: „'Elle devait finir ainsi', disaient ses camarades, ses amis, qui, depuis quelque temps, la voyaient

parcourir l'Europe avec la vitesse d'un messager diplomatique... 'Elle devait finir ainsi', disaient ses admirateurs, effrayés de ses prodiges comme de ses folies d'artiste. Une telle activité, une telle dépense journalière, faisaient craindre une ruine complète . . Le cheval de Mazeppa sait éviter tous les écueils qui menacent sa tête, il franchit les abîmes prêts à l'engloutir; s'il s'arrête, c'est qu'il est mort; il tombe épuisé de fatigue." Die Nachschrift Castil-Blazes musste der Dichter, der sehr leicht den zweiten Artikel vor dem Druck gesehen haben kann, nicht gelesen, er konnte ihren Inhalt vergessen haben. Jedenfalls durfte man Alfred de Musset am allerwenigsten zutrauen, dass er von der Wahrheit wissentlich abgewichen sei, um eine „unité poétique" herzustellen!

Legouvé hat unserem Dichter ferner entgegengehalten: „Ces créatures . . ne s'épuisent pas . . . Elles vivent de ce qu'elles dépensent. Ce qui les tuerait, c'est le repos." Auch hierin kann man ihm nicht direkt Unrecht geben. Wiederum trifft er mit M^{me} Merlin zusammen, welche bei Gelegenheit der letzten Abreise nach England sagt (Bd. II S. 92): „Jusqu'alors son infatigable activité, jointe à l'ignorance où se trouvait le public de son accident, donna lieu au bruit qui se répandit, que Maria se mourait d'une maladie d'épuisement, comme si un corps nerveux, soutenu par une âme forte, pouvait s'éteindre à vingt-sept ans, tel qu'une lampe, faute de combustible. Loin de là, comme le phénix, elle se consumait, et renaissait chaque fois de ses propres cendres. Si quelque chose peut faire périr une nature d'élite, ce n'est pas l'action, c'est le repos." Wie M^{me} Merlin ferner erzählt, war die stereotype Antwort der Künstlerin, wenn ihre Freunde sie baten, sich Ruhe zu gönnen: „Non, vous vous trompez, vous ne connaissez pas ma nature: je ne puis pas préméditer le repos dans ma tête; il faut qu'il me devienne indispensable par l'excès de la fatigue. Je ne puis pas faire des économies de force, il faut que j'use ma vie à mesure que j'en ai la faculté, autrement elle m'étoufferait." Auch diese authentische Aeusserung bestätigt das, was Legouvé sagt. Spricht

aber bei Musset auch nur ein Wort dagegen? Ist bei ihm nicht zwischen, wenn nicht in den Zeilen, alles zu lesen, was M[me] Merlin und Legouvé ausdrücklich sagen? Es ist ihm nicht eingefallen, prosaisch seiner Heldin nachträglich noch „Ruhe zu verordnen“, und das Wort „repos“ kommt überhaupt nicht vor. Wenn er aber in Str. 24 von einer „fatale ivresse“ spricht, so bezeichnet dies doch deutlich genug das „Verhängnis“, dass die Ruhe für die Seele der Künstlerin eben so unerträglich ist, wie für ihren Körper

le secret fardeau
Sous lequel ton beau corps plia comme un roseau.

Und wenn Musset dann fortfährt:

Il en soutint longtemps la lutte inexorable

so wird Legouvés Vorwurf vollends gegenstandslos.

Der Einwand, dass eine so eingehende Antikritik überflüssig sei, hat hier viel weniger Berechtigung als oben. Es handelt sich nicht sowohl darum, ob der Tod der Malibran wirklich durch den Sturz vom Pferde oder durch Ueberanstrengung im Dienste ihrer Kunst herbeigeführt worden ist, als vielmehr darum, ob man ohne Not einen Dichter der Unaufrichtigkeit beschuldigen und sein Werk in solcher Weise entstellen lassen darf. Und dann sind Legouvés Ausführungen nicht ohne bedenkliche Nachwirkung geblieben. Ein Schriftsteller von dem Rufe Pontmartins hat sie in seiner Besprechung des Legouvéschen Buches aufgegriffen, hat einige überaus engherzige formelle Ausstellungen hinzugefügt, und daraus ist etwa folgendes geworden, ein seltsamer Hymnus auf Legouvés Auseinandersetzung und eine erbauliche Kritik des Mussetschen Gedichtes („Souvenirs d'un vieux critique“ Bd. VII S. 57): „La voilà, Maria Malibran, la vraie, et non pas celle d'Alfred de Musset, dont les vers, trop vantés peut-être, me désolent (style Sarcey) par leurs métaphores incohérentes, leurs dures assonances et leurs rimes anémiques . . . M. Legouvé ne nous dit pas, mais nous laisse deviner que, dans ces stances célèbres, il n'y a pas un trait qui ne porte à faux. Lisez la page 264,

que je voudrais pouvoir citer tout entière. Quelle vérité! quelle ressemblance! Comment ne s'était-on pas aperçu plus tôt de tout ce qu'il y avait à la fois de vulgaire et d'absurde à nous représenter cette jeune femme, de la forte race des Garcia, morte, à vingt-sept ans, en pleine jeunesse, en pleine sève, en pleine vie, pour avoir mis trop de son âme dans ses rôles? ... Il faut relire tout ce chapitre, lumineux, éloquent, entraînant, pathétique . . ." Hierzu sind allerdings weitere Bemerkungen nicht nötig.

Einen Unbefangenen vermag, wie mir scheint, Legouvé keineswegs so glänzend zu überzeugen, dass Musset in der Art, wie er das frühe Ende der Künstlerin erklärt, allzu weit von der Wahrheit abgeirrt sei, um so weniger, als der Dichter nicht allein steht. Schon oben wurden die ersten Worte aus dem Nachruf Castil-Blazes zitiert, der darin den Tod der Sängerin als eine unausbleibliche Folge der übermenschlichen Anstrengungen hinstellt. Hier ist ein Urteil von Delécluze, das bald nach dem ersten Auftreten der Malibran im Jahre 1828 niedergeschrieben wurde: es wird ihr die schönste Zukunft prophezeit, „si toutefois cette chanteuse a assez de force corporelle et de santé pour faire face à l'activité extraordinaire dont son âme et son imagination paraissent douées . ." („Souvenirs inédits de Delécluze" in der „Revue rétrospective" v. 1. Dez. 1889, S. 262). Noch interessanter ist eine Stelle aus dem Tagebuch von Eugène Delacroix. Sein merkwürdiges Urteil über die Malibran, das gewiss weder Musset noch Legouvé unterschrieben hätten, wird uns weiterhin noch beschäftigen. Der Satz, der hier aus dem Eintrag vom 27. Januar 1847 (über eine Unterhaltung mit Manuel Garcia, dem Bruder der Sängerin, Bd. I. S. 247) in Betracht kommt, ist folgender: „Quand la Malibran avait fini sa soirée, elle était épuisée: la fatigue morale se joignait à la fatigue physique, et son frère convient qu'elle n'eût pu vivre longtemps ainsi." Man sieht, Delacroix selbst dachte erst recht so. Weniger Wert ist auf die Uebereinstimmung Mussets mit Henri Blaze in dessen oben besprochenem Gedicht „Desdemona" zu legen. Denn einmal

liesse sich ihm, wie Musset, der Vorwurf machen, er habe nach einer „unité poétique" gestrebt, und dann konnte er — sein Gedicht erschien schon am 1. Oktober — wohl gewiss noch nichts von dem Unglück gehört haben, das dem Leben der Malibran einen so schweren Stoss versetzte. Aber es mag immerhin erwähnt werden, dass auch er spricht von „le don fatal de l'âme et de la voix", dass er ihren Gesang nennt

La fougueuse jument, haletante et ravie,
Qui, sur le sol mouvant, emportait votre vie.

Blazes Gedicht gilt ja fast ausschliesslich der Rolle der Malibran, deren sich auch Musset am ehesten erinnert, wenn er an einem einzelnen Beispiel zeigen will, wie das Feuer der Leidenschaft für ihre Kunst die grosse Sängerin wahrhaft verzehrte: es ist die Desdemona in Rossinis „Otello". Diese wunderbare Schöpfung der Malibran versetzte fast alle ihre Hörer in das höchste Entzücken. Die ganze Kunst einer solchen Darstellerin muss in der That dazu gehört haben, in dem Rossinischen „Otello", dessen Textbuch Börne „dumm bis zur Genialität" nennt (Ges. Schr. VIII 229), die Figur der Desdemona zu so ergreifender Wirkung zu bringen, wie es der Malibran offenbar gelungen ist. Auch Musset sagt über das Libretto („Débuts de M^lle^ Garcia" Œuvr. Compl. Bd. IX S. 370): „Il est curieux de voir jusqu'à quel point on a pu si peu et si mal faire d'une pièce de Shakespeare . . ." Anders urteilte man damals, urteilte auch Musset, über die Musik, die er schlechthin für ein Meisterwerk erklärt (a. a. O. S. 370). Von dem Weidenlied speziell meint er: „La romance du 'Saule' est la poésie même; c'est l'inspiration la plus élevée d'un des plus grands maîtres qui aient existé." Aber es scheint fast, als ob der Dichter hier der Komposition eine Wirkung zugeschrieben habe, die eigentlich ein Verdienst der grossen Künstlerin war, von welcher er sie so oft gehört hatte. Heute wenigstens kann man sich bei den reichlichen Koloraturen, welche die ziemlich dürftige Erfindung in diesem Stück kaum verdecken, des Eindruckes nicht erwehren, dass auch hier bei jeder weniger vol-

lendeten Künstlerin „die Empfindung in Zweiunddreissigstel zerstieben“ musste, wie es nach Mussets treffendem Ausdruck (a. a. O. S. 375) in so manchen anderen Arien der Fall ist. Wie tief aber jener Vortrag der Malibran auf Musset wirkte, hatte schon im Jahre 1830 sein Gedicht „Le Saule“ gezeigt, in welchem ihn das Weidenlied zu den herrlichen Versen begeisterte:

Fille de la douleur! harmonie! harmonie! . . .,

die er später in „Lucie“ wieder aufgenommen hat. Wenn man auch nicht das Recht hat, mit dem Herausgeber der bereits[1] erwähnten Auswahl „L'Œuvre d'A. de Musset . . .“ (S. 79) geradezu in Georgina Smolen, der Heldin des „Saule“, die Malibran zu erblicken, so ist es doch sehr wahrscheinlich, dass gerade sie mit diesem Liede dem Dichter so ans Herz gegriffen hatte.

Trotz der altmodischen Aeusserung Legouvés (S. 254): „Je ne dirai . . pas de M^me^ Malibran qu'elle fut une grande tragédienne, elle était trop grande cantatrice pour cela, et son art la condamnait trop souvent à subordonner son jeu à son chant . .“ muss doch die Malibran, ganz besonders im „Otello“, sich als vollendete Tragödin gezeigt haben.[2] „Die Malibran ist die grösste Schauspielerin, die ich je gesehen“, schreibt Börne in einem Brief über ihre Desdemona (Ges. Schr. VIII 226 ff.), in dem er vor schwärmerischer Begeisterung fast zum Dichter wird: man muss diesen Brief lesen, um sich einen Begriff zu machen von der elementaren Wirkung, welche die grosse Künstlerin in dieser Rolle auf ihre Hörer ausübte. Da ist kein Superlativ zu stark, keine Metapher zu erhaben. Aber um die Rossinische Musik, meint Börne übertreibend, kümmere sie sich wohl eben so wenig, wie er. Sie gab eben Shakespeares Figur, und zwar in einer sehr originellen Auffassung: „ . . on eût dit“, sagt Musset („Débuts de M^lle^ Garcia“ a. a. O. S. 372), „qu'elle mettait en action ce mot d'Othello débarquant et embrassant

---

[1]) s. oben S. 33.

[2]) S. Merlin I 104.

sa femme: 'O ma belle guerrière!'[1] et cette fière parole devait plaire, en effet, à son ardent génie." Obgleich die geistvolle Künstlerin gewiss schon früh selbst Shakespeares „Othello" studiert hatte — spielte sie doch schon in America die Desdemona mit grösstem Erfolg — mag es dennoch richtig sein, dass sie namentlich dem Vorbilde der grossen englischen Tragödin Henriette Smithson, welche sie wohl im Jahre 1828 in Paris hatte spielen sehen, viel verdankte. Darauf hat J. Janin in einem Nachruf für Henriette Smithson-Berlioz hingewiesen (s. Hector Berlioz „Mémoires" S. 447).

Die geistig so fein durchdachte Desdemona der Malibran war aber auch äusserlich mit der grössten Liebe und Sorgfalt ausgestaltet, und es wäre nicht richtig, daran etwa auf Grund des Verses

Que ne t'occupais-tu de bien porter ta lyre?

zu zweifeln. Gerade diese Worte legen ein recht hübsches Beispiel nahe: M^{me} Merlin erzählt (I 111), dass die Künstlerin Harfe spielen lernte, um sich bei dem Weidenliede selbst zu begleiten; Bériot schenkte ihr zu dem Zwecke ein sehr schönes Instrument.

Allerdings galt bei ihr die Rücksicht auf Aeusserlichkeiten niemals etwas, sobald die dramatische Wahrheit ins Spiel kam. Sie ging ihr über alles, und ihr zu Liebe durchlebte sie faktisch auf der Bühne alle jene Erregungen, welche die tragischen Gestalten forderten. Eine ganze Reihe ergreifender Anekdoten, besonders über ihre Desdemona, zeigen, wie sie, von ihrer Rolle mitgerissen, sich und ihre Umgebung völlig vergass. Wenn Blaze von ihrem Spiel im dritten Akte sagt:

[Nous] te confondions tous, en nos sombres idées
(Tant étaient vrais et beaux les gestes de ton corps,
Tant les pleurs qui tombaient de tes yeux par ondées
Coulaient naïvement à terre et sans efforts),
Avec Desdemona l'épouse de Venise,
Que le Maure brutal étouffe en ses transports ,

wenn Musset von „vrais pleurs" spricht, so sind das durchaus

[1]) „O, my fair warrior." — Othello II 1.

keine poetischen Uebertreibungen. Man höre nur Börne, der in jenem enthusiastischen Briefe über die Desdemona schreibt (S. 227): „Dieses Weinen, dieses Weinen ohne Thränen habe ich nie gesehen, möchte ich nie sehen im Leben. Als ihre Thränen zu fliessen anfingen, war mir die Brust wie erleichtert.“ M^me^ Merlin fragte die Künstlerin einmal, wie es ihr möglich sei, wirkliche Thränen zu vergiessen, ohne dass die Schönheit ihres Gesanges dabei im geringsten leide. Naiv antwortete ihr die Malibran, sie habe dafür niemals besondere Studien gemacht, aber in ihrer Kinderzeit habe sie oft beim Unterricht die Strenge des Vaters zu Thränen gebracht, während sie, in steter Angst vor einem Fehlton, ihre Lektion weitersingen musste.[1] Genau so wahr und ergreifend, wie ihre Thränen in der Szene des Weidenliedes, war in der darauffolgenden die Todesangst vor dem wütenden Gatten. „Le public napolitain, habitué . . à voir cette scène en partie supprimée, fut tout surpris en présence des angoisses d'une femme qui un moment après avoir, dans son désespoir, provoqué la mort, en a peur ensuite et cherche à la fuir par toutes les issues. La manière dont Maria jouait cette scène n'était peut-être pas toujours convenable, mais elle était d'une admirable vérité. Je me rappelle qu'un jour où on lui conseillait devant moi de ne pas tant courir pour fuir Otello lorsqu'il la cherche pour la tuer, elle répondit: 'Vous avez raison, ce *n'est pas beau*, mais une fois que je suis à mon rôle, je ne songe plus à l'effet que je produis . . . Dans ce moment j'ai peur, véritablement peur, et j'agis comme je le ferais si j'étais poursuivie par un assassin'.“ (Merlin I 207).

Aber für dieses leidenschaftliche Streben, immer und überall nur die Wahrheit zum höchsten Gesetz der Darstellung zu machen, fand sie bei vielen ihrer Hörer kein Verständnis, und so kam es, dass ein Teil des Publikums eine andere Sängerin, selbst in der Rolle der Desdemona, vorzog, eben jene Pasta, von der Musset in Str. 22 spricht. Es dürfte sich aus verschiedenen

[1]) S. Merlin Bd. I S. 20/1.

Gründen lohnen, auf diese Stelle und auf den Gegensatz zwischen den beiden Sängerinnen etwas näher einzugehen.

Zunächst würde man einer grossen Künstlerin, wie es Giuditta Pasta gewiss war, Unrecht thun, wenn man auf Grund dieser kurzen Erwähnung über sie urteilen wollte. Dass unser Dichter selbst keine geringe Meinung von ihr hatte, zeigen Stellen in seinen beiden Artikeln über Pauline Garcia, wo er sie als ebenbürtig direkt neben die Malibran stellt (Œuvr. Compl. Bd. IX S. 363 und 368). Andere begnügten sich damit nicht: Henri Blaze, derselbe, der, wie wir annahmen, dem Andenken der Malibran das Gedicht „Desdemona" gewidmet hat, spricht in einem offenen Briefe an Rossini (Rev. des Deux Mondes v. 1. Okt. 1844, S. 172) sehr ausführlich über die Pasta, und es seien daraus folgende wesentliche Stellen mitgeteilt — sie sprechen, wie mir scheint, eher für Musset, als für Blaze —: „Vous vous souvenez, maître, de la Pasta dans ce rôle, car c'est d'elle qu'il faut parler sans fin lorsqu'il s'agit de la vraie Desdemona. La Malibran, poétique, ardente, passionnée à l'excès, mais trop souvent ravie à son insu par la fougue de sa nature bondissante (il y avait de la panthère dans cette organisation déliée et souple, dans cette narine dilatée, dans cet œil de feu), la Malibran sacrifiait presque toujours l'ensemble aux détails. La Pasta seule me semble avoir saisi et fixé à jamais le côté classique de votre création, le contour; et s'il m'était permis de m'exprimer ainsi, je dirais que l'une en fut la vignette anglaise, l'autre le marbre . . . La voyez-vous encore, cher maître, avec sa taille imposante, son grand air, ses traits si mobiles, où tant de passions et d'orages éclataient, toujours beaux dans la douleur comme dans la joie, dans la colère comme dans le dédain, dans les larmes du désespoir et dans les angoisses de la mort? Pas un mouvement qui n'eût sa loi, pas un regard, pas un geste qui ne fût à sa place, rien de conventionnel, partout l'inspiration du moment, et cependant partout aussi le calcul et la réflexion, l'art en un mot tel qu'on se l'imagine, l'idée qu'on se fait de la muse tragique . . . Vous rappellerai-je sa

pose inimitable et son intelligence de la situation dans la scène du 'saule', ainsi que ce grand secret qu'elle possédait de se draper magnifiquement à deux reprises sur sa couche, une fois pour le sommeil, l'autre pour la mort; tantôt la tête appuyée sur son bras, de manière à laisser voir au public sa main, qu'elle avait très belle, tandis que l'autre bras descendait mollement sur sa hanche; tantôt échevelée, la tête et les bras pendant hors du lit, où reposait le reste de son corps? . . ."

Diese Vergleichung der beiden Künstlerinnen, die Blaze schon früher einmal in ähnlichem Sinne ausgeführt hatte,[1] legt bereits den Gedanken nahe, dass der Gegensatz, welcher die Pasta und die Malibran trennt, kein anderer, kein geringerer ist, als der zwischen der klassischen und der romantischen Auffassung. Legouvé bestätigt diese Vermutung, er sagt von der Malibran (S. 240): „Quel fut le trait distinctif de son talent? La date de son début à Paris peut nous aider à le trouver. Elle y arriva vers 1829, c'est-à-dire en pleine révolution poétique, dramatique, pittoresque et musicale. 'Hernani', 'Freischütz', les symphonies de Beethoven, le 'Naufrage de la Méduse', avaient déchaîné, dans le domaine de l'art, des puissances et des orages inconnus; l'atmosphère y était toute chargée d'électricité. Eh bien, la Malibran fut le représentant de cet art nouveau, comme la Pasta avait été l'interprète sublime de l'art classique. Même dans les œuvres de Rossini, la Pasta mêlait à l'émotion une dignité, une gravité, une noblesse qui la rattachaient à l'ancienne école. Elle était vraiment la fille de Sophocle, de Corneille, de Racine; la Malibran fut la fille de

---

[1]) Rev. des Deux Mondes v. 1. Januar 1837, S. 114: „. . Il y a dans ce troisième acte d''Otello' deux ombres qui s'y promènent comme sous les marbres d'un palais vénitien, et qui feront longtemps encore le désespoir de toutes les cantatrices. Sitôt la romance du 'Saule', l'une d'elles apparaît imposante et sévère, et comme la douleur antique, pleine de sérénité dans sa tristesse. Aux accords métalliques de la dernière scène, l'autre accourt, exaltée et palpitante, toute noyée dans ses cheveux et dans ses pleurs."

Shakespeare, de Victor Hugo, de Lamartine, d'Alfred de Musset. Son génie était tout de spontanéité, d'inspiration, d'effervescence. . ."

Natürlich sind solche Unterscheidungen cum grano salis zu nehmen. So war Stendhal, den gewiss niemand als Klassizisten bezeichnen wird, ein enthusiastischer Verehrer der Pasta.[1] Er nennt sie „le plus grand talent tragique que j'aie jamais connu."[2] Allerdings sagt uns Stendhal nicht, ob er die Malibran gehört hat, und was er über sie denkt. Eugène Delacroix aber, der Führer der Romantik in der Malerei, stellt die Malibran ganz ausdrücklich weit unter die Pasta: „. . . Elle arrivait . . à des effets très énergiques et qui semblaient très vrais, mais il lui arrivait aussi d'être exagérée et déplacée, par conséquent insupportable. Je ne me rappelle pas l'avoir jamais vue 'noble'. Quand elle arrivait le plus près du sublime, ce n'était jamais que celui que peut atteindre une bourgeoise; en un mot elle manquait complètement d'idéal. Elle était comme les jeunes gens qui ont du talent, mais dont l'âge plus bouillant et l'inexpérience leur persuadent toujours qu'ils n'en feront jamais assez; il semblait qu'elle cherchât toujours des effets nouveaux dans une situation. Si l'on s'engage dans cette voie on n'a jamais fini: ce n'est jamais celle du talent consommé; une fois ses études faites et le point trouvé, il ne s'en départ plus . . . C'était le propre du talent de la Pasta . . . Le talent de l'acteur a cela de fâcheux qu'il est impossible, après sa mort, d'établir aucune comparaison entre lui et les rivaux qui lui disputaient les applaudissements de son vivant. La postérité ne connaît d'un acteur que la réputation que lui ont faite ses contemporains, et pour nos descendants la Malibran sera mise sur la même ligne que la Pasta, et peut-être lui sera-t-elle préférée, si on tient compte des éloges outrés de ses contemporains. Garcia[3], en parlant de cette dernière, la classait dans les talents froids

---

[1]) Ebenso auch Victor Jacquemont: vgl. seine „Correspondance" Bd. I S. 12ff., S. 41.

[2]) Souvenirs d'Égotisme p. p. Cas. Stryenski, S. 87.

[3]) s. oben S. 64 — es handelt sich hier um denselben Tagebucheintrag (27. Januar 1847).

et compassés, 'plastiques', disait-il. Ce plastique, c'était l'idéal qu'il eût dû dire." Dieses überaus harte Urteil des Romantikers Delacroix — so weit ich sehen kann, steht es einzig da — stösst jedoch Legouvés Behauptung, dass die Malibran eine geniale Künstlerin ganz besonders im romantischen Sinne gewesen sei, noch nicht ohne weiteres um. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass Delacroix durch reaktionäre Ansichten auf anderen Kunstgebieten gewissermassen die „romantischen Sünden" seiner Palette „wieder gut zu machen" strebte.[1]

Kann man also wirklich der Anschauung Legouvés beitreten, so wäre das wiederum — und darauf sollte die eingehende Erörterung des Für und Wider hinaus — ein kleiner Beitrag zur Beantwortung einer Frage, die in der Litteraturgeschichte immer noch verschieden betrachtet wird. Man erklärt Alfred de Musset nicht selten geradezu für einen Reaktionär gegenüber den Bestrebungen der Romantiker. Auch die neueste Darstellung in dem Buche von Söderman hinterlässt, wie mir scheint, wieder diesen Gesamteindruck. Man misst aber bei dieser Auffassungsweise dem Widerstand Mussets gegen den reichen Reim und gegen einige andere Aeusserlichkeiten, welche die Jünger Victor Hugos auf ihre Fahne geschrieben hatten, entschieden zu viel Bedeutung bei. Sind nicht Kundgebungen, wie unser Gedicht, viel wichtiger? Und hier zeigt Musset gewiss keine antiromantischen Anschauungen.[2] Sein Urteil über die beiden Künstlerinnen, die man als Repräsentantinnen der Gegensätze bezeichnet hat, beweist vielmehr das Umgekehrte.

Ihre Rivalität hatte besonders auch in Mailand einen Schauplatz gefunden: im März 1834 entrang hier die Malibran mit ihrer Norma die Palme der älteren Künstlerin, für welche Bellini die Rolle geschrieben hatte. Sie selbst war übrigens

---

[1]) S. V. Hugo raconté par un témoin de sa vie, Œuvr. Compl. Bd. 70 S. 88. Gautier, Histoire du Romantisme[3] S. 202, A. Houssaye, Les Confessions Bd. I S. 301, Grenier, Souvenirs littéraires S. 336, besonders Jaubert, Suvenirs S. 49.

[2]) Man betrachte daraufhin auch etwa die Namen in der Totenschau, Str. 13 und 15.

die allerletzte, die die grossen Vorzüge der Pasta unterschätzt hätte. Ein schöner Beweis, wie frei von Neid sie der gefährlichen Nebenbuhlerin gegenüber war, ist ein Brief, den M^me^ Merlin (II 274) mitteilt: sie hat in Bologna die Pasta als Norma gehört und spricht sich über die Persönlichkeit wie über die Künstlerin sehr anerkennend aus.

Und doch waren ihr jene glänzenden Siege nicht gleichgültig. Sie schätzte den Beifall des Publikums keineswegs gering, und mit Recht konnte ihr der Dichter zurufen:

> Quel rêve as-tu donc fait de te tuer pour eux?
> Quelques bouquets de fleurs te rendaient-ils si vaine . . .?

Auf der Bühne war ihr der Applaus eine unentbehrliche Aufmunterung. Auch hierüber giebt es wieder allerlei Anekdoten. M^me^ Merlin erzählt (I 210), die Malibran habe den König von Neapel gebeten, zu ihren Vorstellungen nicht ins Theater zu kommen, weil in seiner Gegenwart nicht geklatscht werden durfte. Der König ging darauf allerdings nicht ein, versprach ihr aber, bei ihrem Erscheinen auf der Bühne das Zeichen zum Applaus zu geben, und am Abend erinnerte sie, in der Coulisse stehend, die Majestät an die eingegangene Verpflichtung. Börne schreibt einmal, nachdem er von ihr die Zerline gesehen, die ihr nicht immer gelungen zu sein scheint[1]: „Ein Bekannter, der während der Vorstellung hinter der Scene war, erzählte mir, die Malibran hätte nach ihrem Abtreten geweint, weil sie nicht genug applaudiert worden, und sie weine immer, wenn sie kälter als gewöhnlich aufgenommen werde. . .“ (Ges. Schr. IX 47.)

Ganz besonders liebte sie die Blumenspenden, die ihr denn auch stets in reichstem Masse dargebracht wurden. M^me^ Merlin erzählt darüber einiges (I 79/80). Sie meint sogar, bei einer Benefizvorstellung der Malibran (31. März 1828), in welcher sie die Desdemona spielte, sei der Gebrauch des Blumenwerfens zum ersten Male auf der Pariser Bühne erschienen.

---

[1]) vgl. Journal des Débats v. 6. Sept. 1829, Castil-Blaze ebenda 24. März 1829; dagegen derselbe Journal des Débats v. 7. Dez. 1829 und „Opéra Italien“ S. 360.

Aber trotz allen Ovationen blieb das Publikum auch diesem Liebling nicht unwandelbar treu, und nicht ohne einiges Recht beantwortet Musset seine Frage

Connaissais-tu si peu l'ingratitude humaine?

mit den Worten:

Tu connaissais le monde, et la foule et l'envie.

Die Undankbarkeit des Publikums hatte sie zu Anfang des Jahres 1832 aus Paris vertrieben. Das Glück, welches ihr die Verbindung mit Bériot gewährte, wurde durch mancherlei Kränkungen jäh gestört. „Combien de femmes m'envient!" schreibt sie an Legouvé im April 1831. „Qu'ont-elles à m'envier? C'est ce malheureux bonheur. Savez-vous? Mon bonheur, c'est Juliette! il est mort comme elle, et moi je suis Roméo, je le pleure (S. 274/5). Man erlaubte sich, über ihr Verhältnis zu Bériot abzusprechen, die Salons der vornehmen Gesellschaft, in denen sie bis dahin einer der beliebtesten Gäste gewesen war, wurden ihr verschlossen, mehrere ihrer Freundinnen waren engherzig genug, den Verkehr mit ihr abzubrechen. M^me^ Merlin weiss (Bd. I S. 185 ff.) genug zu berichten von dem seelischen Schmerz, den die Künstlerin damals litt, ganz besonders, als der Klatsch auch ins Publikum gedrungen war, und als man ihre Leistungen mit Kälte und Gleichgiltigkeit aufnahm. Selbst eine so unwürdige Beschuldigung, wie die der Trunksucht, blieb ihr nicht erspart, und viele ihrer Zeitgenossen glaubten daran.

Solchen Angriffen aber suchte die edle Künstlerin in keiner Weise zu begegnen, sie liess sie mit vornehmem Gleichmut über sich ergehen (s. Treskow S. 79), als hätte sie geahnt, dass bald ein tragisches Geschick sie verklären und auch ihrer Lebensführung die gebührende Gerechtigkeit verschaffen werde. „.. L'idée de la mort lui était souvent présente. Elle disait toujours qu'elle mourrait jeune. Parfois, comme si elle eût senti tout à coup je ne sais quel souffle glacé, comme si l'ombre de l'autre monde se fût projetée dans son imagination, elle tombait dans d'affreux accès de mélancolie, et son cœur se noyait dans un déluge de larmes. J'ai là, sous les yeux, ces mots écrits par elle: 'Venez

me voir tout de suite! J'étouffe de sanglots! Toutes les idées funèbres sont à mon chevet et la mort à leur tête!" (Legouvé S. 267). Er war nahe am Ziel, der standhafte Liebhaber aus dem Blazeschen Gedicht.

A force de le voir et de toujours l'entendre,
Ton âme s'est laissée aller de son côté;
Et lorsque dans la nuit il est venu te prendre,
A lui tu t'es livrée avec sérénité;
Et quoiqu'il eût laissé, de son corps de squelette,
Tomber le blanc manteau de l'époux africain,
. . . .
Et qu'un simple linceul revêtît son corps nu,
Tu t'es mise à sourire et tu l'as reconnu;
Tu t'es sur ton séant levée en sa présence,
Et tes grands yeux alors, éteints par la douleur,
Ont repris tout à coup leur belle transparence,
Et jeté de nouveau les flammes de ton cœur . .
Alors, ta belle voix limpide, dont la fièvre
Avait séché le flot en tes poumons taris,
Est venue un moment murmurer sur ta lèvre
Un murmure ineffable et que nul n'a compris,
Pareil au bruit du vent sur les gazons flétris.
Puis l'étrange concert grandissant comme l'onde,
Une vague musique élevée et profonde
S'est partout répandue avec profusion;
Et toi, dans le moment de l'inspiration,
Ta force des grands jours s'est toute ranimée,
Pour embrasser la Mort qui t'avait tant aimée.

Die letzten Verse Blazes beziehen sich wohl auf jenen Abend, an dem die Malibran zum letzten Male sang, und ihn hat ja auch Musset bei seiner 25. Strophe im Sinn. Es war am 14. September. Seit vier Tagen weilte die Sängerin in Manchester, wo ein grosses Musikfest gefeiert wurde. An drei aufeinanderfolgenden Tagen hatte sie morgens in einem geistlichen Konzert in der Kirche und abends in einem Theaterkonzert mitzuwirken. Obwohl schwer krank — sie litt an den Folgen eines der Nervenanfälle, wie sie seit dem verhängnisvollen Sturz häufiger eintraten — hatte sie es mit Aufbietung aller Kräfte fertig gebracht, an den ersten beiden Tagen ihrer Pflicht zu genügen.

Am Abend des zweiten hatte sie mit einer M[me] Caradori ein Mercadantesches Duett zu singen — und hier muss noch einmal die begeisterte Biographin das Wort erhalten, um den Eindruck jenes Schwanengesanges der Künstlerin wiederzugeben. „Comme la flamme devient plus éblouissante au moment de s'éteindre, la voix de Maria était pure et diaphane plus que de coutume: la mélancolie touchante de ses chants, son visage expressif et pâle semblait inspiré par une âme prête à s'envoler au séjour de béatitude céleste. A la fin du duo, le public, entraîné, enivré par tant de charme et de beauté, oubliant l'état de souffrance de la pauvre Maria, redemande avec une sorte de délire le même morceau. Le son des applaudissements comme un coup électrique frappe au cœur de Maria . . . Ses joues se colorent, elle lève la tête plus haut, ses yeux brillants d'un feu ardent se portent çà et là dans la salle; alors prenant une attitude noble qui semblait répondre à un sentiment surnaturel, elle recommença le duo . . . sa voix était tonnante, son âme semblait se porter sur chaque son et le soutenir par sa propre puissance, soit qu'imitant les harmonies célestes, elle les glissât doucement, soit que, par de fortes vibrations, elle voulût essayer, pour la dernière fois, toute la puissance de cette vie passionée dont Dieu lui avait fait présent dans un beau jour. C'est ainsi que, retrouvant pour un instant une nouvelle vie dans la sympathie du public, comme une balle part, bondit et retourne à la main qui vient de la lancer, elle lui rendit dans ces derniers chants la flamme instantanée et vive qu'il avait excitée en elle. Riche plus que jamais de toutes ses beautés, la pauvre créature s'offrait en holocauste, au moment de mourir, finissant ainsi sa tâche d'artiste incomparable, et recueillant pour la dernière fois le prix dû à tant de talent et à tant d'abnégation! . . ." (Merlin S. 97/8). Kaum hatte M[me] Malibran den Saal verlassen, als sie in einen Nervenkrampf verfiel. Der Arzt schritt zum Aderlass, und als Bériot, der ahnungslos auf der Bühne die nächste Programmnummer ausgeführt hatte, mit dem treuen Lablache eintrat, bot sich ihnen der traurige Anblick, an den

Mussets Strophe so lebhaft erinnert: „La Malibran assise sur un grand fauteuil, les deux bras nus et pendants, les yeux fixes et vitreux, le visage blanc comme du marbre et les deux veines ouvertes! Le sang qui coulait lentement le long de ses bras la faisait ressembler à une victime.“ (Legouvé S. 270). Am nächsten Tage machte sie wieder den Versuch, im Konzert zu singen (Treskow S. 53), aber sie musste, noch ehe sie aufgetreten war, nach Hause gebracht werden: neue Nervenanfälle warfen sie auf das Krankenlager, von dem sie sich nicht mehr erheben sollte.

Wie eine herrliche Grabinschrift für die erhabene Künstlerin klingen die beiden Schlussstrophen Mussets. Die schönen Anfangsworte

Oui, oui, tu le savais et que dans cette vie
Rien n'est bon que d'aimer, n'est vrai que de souffrir . . .

sind ihr so recht aus der Seele gesprochen. Sie rief sich und ihren Freunden oft in die Erinnerung zurück, was sie alles den Leiden zu verdanken hatte, an denen es ihrem Leben wahrlich nicht gefehlt. Ihre harte Jugend, die Unglückszeit nach ihrer ersten Heirat und später die Enttäuschungen im Beruf hatten ihrer Seele jene Heroengrösse gegeben, mit der sie die Heldinnen der Bühne so wunderbar zu beleben wusste. Und wenn sie die Leiden mitunter niedergedrückt und verbittert hatten, so hatte sie Trost gesucht und stets gefunden in der zwiefachen Liebe, die ihr Leben ausfüllte, der Liebe zu ihrem Gatten und für ihre Kunst. Diese „göttliche Liebe“ aber, für die sie in den Tod gegangen ist, hat ihr noch weit mehr gewährt: durch Sängers Mund gepriesen sichert sie ihr die Unsterblichkeit.

Einen grossen Teil von dem Inhalte dieses reichen Lebens hat der Dichter verewigt, bis zu dem Augenblick, wo der Tod die Hand des längst ersehenen Opfers ergriff, um sie nicht mehr loszulassen. Seine Andeutungen ausführend konnten und mussten wir uns zahlreiche Einzelheiten zum Ruhme seiner Heldin ins Gedächtnis rufen. Und trotzdem ist hier bei weitem noch nicht alles gesagt. Aber es ist auch nicht der Ort, an den eine solche erschöpfende biographische Erzählung gehörte. Selbst

wenn sie uns nicht schon anderwärts im Zusammenhange geboten wäre, könnte sie in diesen Ausführungen, die nur dem Gedichte Mussets ihre Entstehung verdanken und sich daher im Kreise seiner Gedanken zu halten haben, keinen Platz finden. Nur einige kurze Bemerkungen mögen dem Gesagten eine Abrundung geben, wie sie dem Interesse an der Person der Malibran entspricht, das nun einmal Mussets Gedicht in jedem Leser erweckt.

Wenn wir zunächst an die Bühnensängerin denken — und sie hat ja Musset hauptsächlich gefeiert — so müssen hier noch als besonders oft gepriesene Leistungen der Malibran einige Rollen aus Rossinischen Opern genannt werden, die uns heute ziemlich fern liegen: die „Cenerentola" und die beiden für „contralto" geschriebenen Rollen des Arsaces in der „Semiramis" und des Tancred. Auf weniger Entlegenes, wie Bellinis „Sonnambula" und „Norma", und auf „Fidelio" kurz hinzuweisen, boten schon die Bemerkungen zum Gedicht Gelegenheit. Hier wurde auch erwähnt, dass die Malibran eine eben so treffliche Oratoriensängerin war. Aber ihr Interesse und ihre Liebe für die Musik war nicht einseitig auf das beschränkt, was ihr der Beruf nahe brachte. Dass sie auch ihre Mussestunden gern dieser Kunst weihte, bezeugt eine Reihe kleinerer Gesangskompositionen, unter denen sich einige recht anmutige Stücke finden.

Erlaubte ihr ein hervorragendes Sprachtalent, in den verschiedensten Sprachen zu singen und ihren Gesprächen, deren originelle Gedanken oft gerühmt worden sind, jedes beliebige Gewand zu geben, so veranlasste es sie zugleich, sich mit den hervorragenden Werken aller Litteraturen zu beschäftigen (Treskow S. 113). Zu diesen Vorzügen des Geistes gesellten sich die des Herzens, die ja auch im Gedichte verherrlicht sind, gesellte sich ihre körperliche Schönheit[1] und vor allem ihr reizendes

---

[1]) Vgl. Merlin Bd. I S. 168, Treskow S. 13, 76, 88, Rev. de Paris S. 143/4. Die oben S. 50 zitierte Aeusserung Börnes, die dem zu widersprechen scheint, ist vielleicht nur um des schillernden Kontrastes willen so scharf formuliert.

Wesen in Verkehr und Unterhaltung, von dem uns eine Reihe ihrer hübschen Briefe bei M^me^ Merlin und bei Legouvé ein schwaches Bild giebt — so war sie „eine Realisation der poetischen Träume von einem vollkommenen Weibe", wie eine Zeitgenossin sie nennt (Treskow S. 88).

Es kann uns gar nicht wundern, wenn wir sie in Paris mit den bedeutendsten Geistern Beziehungen unterhalten sehen. Horace Vernet (s. Rev. de Paris August 1832 S. 53) und Ary Scheffer (s. L'Art 1884, I. Hälfte [Bd. 36] S. 145) haben sie porträtiert, Préault hat sie in seiner schönsten Statuette verewigt (s. Théoph. Silvestre, „Les Artistes français" S. 308). Legouvé spricht von Lamartine, Vitet und „autres illustrations", die in ihrem Hause verkehrten und, wie Legouvé meint, alle „mehr oder weniger in sie verliebt" waren.

Dürfte man neben Lamartine — der ihr nur eine ziemlich kalte Grabinschrift gewidmet hat — vielleicht unter jenen „autres illustrations" in ihrem Bekanntenkreise nicht auch den Dichter suchen, der ihren Ruhm auf die Nachwelt gebracht hat? Paul de Musset bestreitet dies in seiner Biographie und zwar in einer sehr seltsamen Weise, als ob die Bekanntschaft seinem Bruder irgendwie würde geschadet haben. Auch heute noch[1] bleibt die Familie bei der Behauptung, dass Musset die Malibran nicht persönlich gekannt habe. Dagegen hat Herr Edmond Cottinet in der Revue des Lettres et des Arts vom April 1889 über eine Unterhaltung zwischen der Sängerin und dem Dichter berichtet, bei der er zugegen gewesen sein will. Leider ist mir dieser Artikel, wie der des Herrn Deschaume im „National" vom 21. August 1887, der ebenfalls über Alfred de Musset und die Malibran handelt, bis jetzt nicht zugänglich gewesen.

Es ist ja sehr begreiflich, dass man zwei so grosse Erscheinungen auf dem Parnass der französischen Romantik auch durch äusserliche Beziehungen mit einander verbunden wissen möchte, dass man zwischen den beiden glänzenden Alters-

[1]) Diese und die beiden folgenden Angaben verdanke ich der gütigen Mitteilung des Herrn Maurice Clouard.

genossen auch gerne das Band der Freundschaft sich schlingen sähe. Wie dem aber auch sein mag, die dauernde Vereinigung der beiden Namen ist durch unser Gedicht gewährleistet: wie man die Malibran als ein Symbol der Jugend betrachten kann, so ist das Gedicht zu ihrem Andenken eine Art Apotheose der Jugend, ein rechtes Werk Alfred de Mussets, in der Krone des „poète de la jeunesse", wie man ihn so oft nennt, eine der schönsten Perlen.

b. Le Treize Juillet.

(Œuvres Complètes Bd. II S. 237.)

Der Herzog Louis-Ferdinand von Orléans, dessen Andenken Musset den „Treize Juillet" gewidmet, ist eine Persönlichkeit der Geschichte. Was der Leser des Gedichtes über den Prinzen, den Thronfolger Louis-Philippes, zu wissen wünscht, wird er in keiner Geschichte der Julimonarchie vermissen. Den Menschen lehren ihn mehrere Publikationen der pietätvollen Söhne, des Grafen von Paris und des Herzogs von Chartres (Tagebücher und Briefe ihres Vaters) kennen. Im Hinblick auf so reiches und leicht zugängliches Material scheint es mir nicht am Platze, hier etwa biographische Bemerkungen vorauszuschicken zur Ergänzung derjenigen, die im folgenden zu einzelnen Stellen des Gedichtes gemacht werden müssen.

Die Reihe dieser aber möge hier sogleich eine Schilderung des Unfalls eröffnen, der am 13. Juli 1842 dem jungen Fürsten den Tod brachte, da die Kenntnis dieses Vorganges für den Leser des Gedichtes von vornherein wichtig ist. „Le 13 juillet, à onze heures du matin, le duc d'Orléans montait en voiture dans la cour des Tuileries, afin de se rendre à Neuilly: il allait faire ses adieux au Roi, avant de partir pour Saint-Omer, où il devait inspecter plusieurs régiments. Il était seul dans un cabriolet à quatre roues, attelé à la Daumont. Près de la porte Maillot, dans l'avenue appelée chemin de la Révolte, les deux chevaux, qui depuis quelques instants donnaient des signes

d'agitation, s'emportèrent. 'Tu n'es plus maître de tes chevaux?' cria le duc d'Orléans au postillon. 'Non, monseigneur, répondit celui-ci, mais je les dirige encore". Et en effet, dressé sur ses étriers, il tenait vigoureusement les rênes. 'Mais tu ne peux donc pas les retenir'? cria de nouveau le duc, debout dans la voiture. 'Non, monseigneur.' Alors le prince royal, se plaçant sur le marchepied qui était très bas, sauta à pieds joints sur la route. Ses deux talons portèrent avec violence; il retomba lourdement sur le pavé et resta étendu sans mouvement en travers du chemin. On accourut du voisinage. Le blessé, qui ne donnait aucun signe de connaissance, fut relevé et transporté, à quelques pas de là, dans la maison d'un épicier; on l'étendit tout habillé sur un lit. Pendant ce temps, le postillon, qui s'était rendu maître des chevaux, ramenait la voiture. Aussitôt informés le Roi, la Reine, Madame Adélaïde accoururent de Neuilly, peu après suivis du duc d'Aumale, du duc de Montpensier, de la duchesse de Nemours . . . Les médecins, appelés dès le premier moment, essayaient de lutter contre le mal que leur science discernait, mais qu'elle était impuissante même à retarder . . Le prince était toujours sans mouvement; il ne donna aucun signe de connaissance, quand le curé de Neuilly lui administra l'extrême-onction. Chacun faisait silence pour entendre la respiration qui révélait seule un reste de vie. Un moment pourtant, on perçut confusément quelques mots en allemand; une dernière pensée, peut-être, qu'il adressait à la duchesse d'Orléans. Le Roi, debout, suivait avec angoisse le progrès de l'agonie sur le visage de son fils . . . Quant à la Reine, elle restait à genoux au pied du lit et priait, souvent à haute voix: pieusement héroïque dans sa maternelle sollicitude, ce qu'elle demandait à Dieu, ce n'était pas de lui rendre son fils, c'était d'accorder au mourant un instant de connaissance qui lui permît de penser au salut de son âme . . Pendant plusieurs heures, cette scène se prolongea, sans qu'aucun indice vînt ramener un peu d'espoir. Enfin, à quatre heures et demie, un dernier mouvement convulsif secoua le prince, puis

l'immobilité: la mort avait eu raison des dernières résistances de la jeunesse . . . Le clergé, de nouveau introduit, dit les prières accoutumées; puis le funèbre cortége se forma pour retourner au château de Neuilly. Quatre sous-officiers portaient le corps, placé sur un brancard. Derrière, suivaient à pied le Roi et la Reine qui n'avaient pas voulu monter en voiture, les princes et princesses . . . La marche dura plus d'une demi-heure. On arriva ainsi jusqu'à la chapelle du château . . ."[1]

Dieses Gedicht beginnt ebenfalls mit jener captatio benevolentiae eigener Art, die uns schon in den beiden vorhergehenden Stücken als Einleitung begegnet war, und die wir uns aus Mussets persönlichem Charakter zu erklären suchten. Sie erscheint hier, inmitten der düsteren Stimmung, die den „Treize Juillet" von Anfang an beherrscht, noch viel schroffer. Der Grundgedanke der Anfangsstrophe ist eigentlich derselbe wie in der von „A la Malibran": „die Menschen trauern nicht gern lange." Nur ist er hier anders — und zwar keineswegs glücklicher — gewandt. Während der Dichter dort ironisch sich entschuldigt, dass er „noch so spät" von der Verstorbenen spreche, wirft er hier seinen Vorgängern vor, sie hätten zu früh ihre Trauergesänge angestimmt: ob der Schmerz aufrichtig sei, zeige sich aber erst dann, wenn er alt geworden, also sein Gegenstand zeitlich schon weiter zurückliege. So traurig, fährt er fort, wie jener Tag, an dem man den toten Prinzen auf der Tragbahre nach Neuilly brachte, so traurig wie der Anblick der Notre-Dame-Kirche bei der grossen Leichenfeier (14. August 1842[2]), so traurig waren auch die Klagegesänge, die man schon hörte, während noch Glockenschall und Kanonendonner zu Ehren des Verstorbenen ertönten.

Denkt Musset hierbei auch an die Zeitungsschreiber oder nur an „Dichter"? Eine recht grosse Zahl von Versen wurde jedenfalls bei diesem Anlass in die Welt gesetzt (s. A. Monselet,

---

[1]) Thureau-Dangin, Histoire de la Monarchie de Juillet Bd. II S. 79—82.
[2]) vgl. Arago, Histoire de Paris moderne Bd. I S. 82/83.

Ch. Monselet . . S. 27/28). Die wenigen Stücke, von denen ich hier zu sprechen wüsste, mögen noch nicht die schlimmsten gewesen sein. Schwach genug sind allerdings die Verse von Antoni Deschamps, die im Augustbande der Revue de Paris von 1842 (S. 209) unter der Ueberschrift „Le Treize Juillet“ erschienen. Weit höher an Empfindungsgehalt steht der poetische Nachruf, welchen der provenzalische Dialektdichter Jacques Jasmin dem Herzog von Orléans gewidmet hat. Nur hat der Dichter-Friseur von Agen die unglückliche Idee gehabt, diese Verse in einem Stück unterzubringen, in welchem er dem König für das Geschenk einer goldenen Uhr dankt („A ma Muzo per remercià lou Rèy de sa bèlo mòstro d'or“, datiert „lou 15 Julhet 1842“).[1] Ein grösseres Gedicht von Charles Monselet ist mir nur dem Titel nach bekannt: „Marie et Ferdinand. — Poème dédié à la famille royale. Bordeaux 1842.“ Das Gedicht, das heute eine grosse Seltenheit ist (s. A. Monselet a. a. O.), feiert, ebenso wie Mussets „Treize Juillet“, die beiden in der Blüte der Jahre verstorbenen Kinder Louis-Philippes.

Wie die „Sänger“ auch heissen mögen, Musset glaubt sich jedenfalls vor ihnen allen berechtigt, den unglücklichen Prinzen laut zu beklagen. Er spricht im Namen der Jugendfreunde des Verstorbenen, unter denen er in der That einen hervorragenden Platz einnahm. Musset und der Herzog von Orléans waren Altersgenossen — dieser war am 3. September, jener am 11. Dezember 1810 geboren — sie hatten zusammen den Collége Henri IV besucht. Hier standen die beiden Kameraden einander sehr nahe, wie besonders einige Briefe des Herzogs an Musset beweisen (No. 1, 2, 4 und 67 der Briefsammlung, die von den Söhnen veröffentlicht ist). Der Tod des Prinzen hatte den Dichter und die übrigen Schulfreunde zu schwer betroffen, als dass sie zugleich mit jenen „faiseurs de romans“ sich hätten vernehmen lassen. Erst jetzt, nach einem Jahre, „grüssen sie den unheilvollen Tag.“

---

[1]) Œuvr. Compl. Bd. IV S. 50.

Da muss der Dichter zugleich des schweren Unglückes gedenken, welches das Königshaus vierthalb Jahre früher betroffen hat, des Todes der Prinzessin Marie. Den Uebergang findet er ungezwungen durch die Ausführung des Gedankens: „Der Tod ist nicht blind, er weiss sich seine Opfer wohl zu wählen; die Unschuld und die stolze Hoffnung mäht er nieder und verschont den Verbrecher und den Unglücklichen, der des Lebens müde ist.“ Wir sahen in der Einleitung, wie dieser Gedanke, der ja übrigens sehr verbreitet ist — auch die bildende Kunst hat ihn sich zu eigen gemacht[1] — zugleich eine leichte Verbindung zwischen unserem Gedichte und dem auf die Malibran herstellt.

Die Prinzessin Marie ist als drittes Kind Louis-Philippes am 12. April 1813 geboren. Am 17. Oktober 1837 vermählte sie sich mit dem Herzog Alexander von Württemberg, starb aber schon am 2. Januar 1839 in Pisa nach langer, schwerer Krankheit, die sie sich bei einem nächtlichen Brande ihres Palais zu Gotha zugezogen hatte. Diese Daten sind das einzige, was aus ihrer nur wenig bewegten äusseren Existenz in Betracht kommt. Um so interessanter aber ist ihr geistiges Leben, das sich auf den verschiedensten Gebieten der Künste und Wissenschaften, vor allem aber in der Bildhauerei, bethätigte. Doch fliessen die Quellen über die fürstliche Künstlerin, soweit ich sehen konnte, sehr spärlich. Sie wird zwar mit Ehren neben einem Préault genannt unter den wenigen Vertretern der Romantik in der Skulptur[2], aber es scheint keine eingehendere Arbeit zu geben, die dieser anziehenden künstlerischen Individualität gerecht würde. Ich war daher für die folgenden Einzelheiten angewiesen auf einen Nachruf im Cottaschen Kunstblatt (12. Febr. 1839, No. 13) und auf A. Houssayes „Confessions“ (Bd. II S. 179 ff.)

„La princesse Marie, dans son amour de l'art, s'exilait de

[1]) So im Lazarus des Holbeinschen Totentanzes und in neuerer Zeit etwa Gustav Spangenberg „im Zug des Todes“.

[2]) s. Louis Gonse, La Sculpture française depuis le XIV^{ième} siècle, Paris 1895, S. 269.

la cour dans son atelier, un atelier qui rappelait ceux des grands artistes de la Renaissance. Qu'était-ce que la cour et les personnages de la cour, en face des dieux de la sculpture, de la poésie, de la peinture qui, par des portraits, des marbres, des bronzes, lui souriaient comme à une élue? Le fier Michel-Ange lui-même semblait avoir adouci son froncement de sourcil devant cette jeune et belle enthousiaste. Aussi, pour elle, en dehors des joies de la famille, il n'y avait rien qui la charmât en ce sombre palais des Tuileries, le bruit des fêtes encore moins que le silence . . . Tous ceux qui étaient revêtus de titres officiels semblaient de bien petits seigneurs à la princesse, qui s'était retournée vers les hommes de génie . . Alfred de Musset et Eugène Delacroix n'étaient pas pairs de France . . mais on commençait à comprendre . . que les royautés officielles s'étaient effacées devant les royautés de l'intelligence. Aussi la princesse osait-elle parler avec enthousiasme, devant le roi et ses ministres, des poëtes et des peintres romantiques. La famille royale n'avait pas à demander au dehors le nom des hommes d'élite qu'il fallait inviter aux fêtes des Tuileries; elle était renseignée par la princesse . . Les vraies fêtes de la princesse Marie étaient donc les jours passés dans son atelier, même quand elle ne sculptait pas, même quand elle était seule. C'est que la Muse de l'étude venait sans cesse ouvrir à cette intelligence toutes les avenues de l'art, de l'histoire et de la poésie." (A. Houssaye)

Musset durfte also die Prinzessin mit Recht „esprit charmant" nennen. Sehen wir nun, was er mit „naïf génie" meinte. „Ihr tiefes Gefühl", so heisst es in dem Nachruf, „war im eigentlichen Sinne der Quell ihres Talents und der Enthusiasmus ihr erster Lehrer. Ehe sie noch zeichnen konnte, komponierte sie Scenen aus Balladen und historischen Erzählungen und belebte sie durch Farben." Ary Scheffer wurde nun ihr Lehrer im Zeichnen. „Er war verständig genug, diese Inspiration nicht zu stören, sondern leitete nur die noch zaghafte, unerfahrene Hand und liess dabei die Einbildungskraft in ihrer ganzen

Lebendigkeit sich entwickeln. So gelang es ihm, zugleich den Ernst und die Tiefe ihres Gemüts und die Schnelligkeit, womit ihr Talent seine Eingebungen zur Erscheinung brachte, zu bewahren und auszubilden. Was man in allen ihren Produktionen bemerkt, ist eine mit Begeisterung verbundene Würde, eine kräftige uud zusammengehaltene Originalität, tiefe Empfindung der Stimmungen und Leidenschaften der Seele, ein lebendiges Gefühl des Idealen, welches die Form meistert und sich unterwirft, ohne sie zu verunstalten, und etwas Uebernatürliches, Keusches und Göttliches, welches das Sterbliche und Vergängliche dnrchdringt. Ein Lehrer, welcher weniger Ehrfurcht vor der Eigentümlichkeit ihrer Richtung gehabt hätte, würde ihren Werken mehr akademische Korrektheit, Festigkeit und Sicherheit verliehen, aber wohl auch der Würde ihrer Erscheinung, der Erhabenheit ihres Inhalts und der Tiefe ihres Ausdrucks nur Schaden gebracht haben. Aus diesem Gesichtspunkt muss man die Statue der Jeanne d'Arc beurteilen, welche unter den Meisterwerken der Gallerie von Versailles ihre Stelle gefunden hat und als ein wahrhaft nationales Werk schnell populär[1] geworden ist. Die junge Heldin schlägt die Augen nieder, kreuzt die Arme über der Brust und verbirgt sich hinter ihrem Schwert, das eher ein vom Altar genommenes Kreuz zu sein scheint, als die rächende Waffe, welche Frankreich rettet. Ihre kriegerische Sendung verrät sie nur durch die Festigkeit, womit ihre eisenumschienten Füsse an den Boden geheftet scheinen, den sie verteidigen soll. Man sieht, dass, obgleich ihre Seele voll Zerknirschung und Demut vor Gott ist, wenigstens ihr Herz nicht vor den Engländern zittern wird." „Le plus bel ouvrage que l'art, de nos jours, ait produit en s'inspirant de l'héroïne de Vaucouleurs (y compris la tragédie de M. Alexandre Soumet[2] et la „Messé-

---

[1]) Sie wurde auch der Aufstellung in der Kammer der Jungfrau zu Domremy für würdig gehalten.

[2]) J. Janin zitiert in seinem Buche „Rachel et la tragédie" (Paris 1859) ein Feuilleton, in welchem gesagt wird, die grosse Schauspielerin

nienne" de M. Casimir Delavigne), c'est, sans contredit, la statue de Jeanne d'Arc actuellement au Musée de Versailles. Jeanne est représentée debout, les bras croisés sur sa poitrine, serrant contre son cœur un glaive dont le pommeau figure la Croix, et la tête inclinée vers le glaive. Il est impossible de nier le talent d'invention dont témoigne le choix de l'attitude que nous signalons ici. N'est-ce pas une admirable idée que d'avoir réuni, de la sorte, en un symbole unique, la douceur et la force, l'abnégation et le courage, la piété et l'héroïsme, d'avoir su rendre, par un seul regard de la jeune fille, le caractère politique et le caractère religieux qui la distinguent, c'est-à-dire la double valeur qu'elle a aux yeux de l'histoire et de la poésie? . . . L'exécution . . n'a pas fait défaut à l'invention. L'inexpérience légère qui se trahit peut-être en quelques détails d'une importance minime, ne saurait faire ombre à la beauté réelle de l'ensemble, à la grâce calme de l'attitude, à la pureté des lignes du visage. La tête de Jeanne d'Arc, surtout, est un modèle comme forme et comme expression." (Chaudes-Aigues in der Revue de Paris, Juni 1837 S. 253). Man darf wohl diese Zeugnisse aus dritter Hand etwas häufen, um eine Vorstellung von der künstlerischen Art der Prinzessin zu geben, da selbst ihr Hauptwerk, zumal in Deutschland, nicht allzu bekannt ist[1].

Ich konnte bisher nicht ermitteln, ob die Künstlerin in dem Gesichte der Statue ihre eigenen Züge in der Weise des Selbstporträts festgehalten hat. Darauf scheinen nämlich die Worte J. Janins (Rev. de Paris, Juni 1837, S. 19) hinzudeuten: „. . . la princesse Marie . . qui vient d'envoyer l'autre jour sa propre

---

habe Soumets Stück nur dadurch zur Wirkung gebracht, dass sie in Maske und Auffassung die Statue der Prinzessin Marie sich zum Vorbilde nahm (S. 329).

1) S. eine Umrisszeichnung im Cottaschen Kunstblatt v. 9. Juli 1839 (No. 55) und einen vortrefflichen Stich von Aristide Louis nach einer Zeichnung von Hébert in „Galeries historiques de Versailles" Série XI.

statue, faite par elle-même, au musée de Versailles." Es würde von der Entscheidung über diese Frage abhängen, ob man Mussets Worten

> A la fille des champs . . . .
> Prête sa piété, sa grâce et sa pudeur

jenen ganz bestimmten Sinn zu geben hat, der sich ja ohne Zwang hineinlegen lässt, oder ob man sie nur in übertragener Bedeutung nehmen darf. Die Statue in Versailles ist übrigens nicht das einzige Werk, zu welchem das Andenken an die Heldin von Orléans die Prinzessin Marie begeisterte. Sie hat noch eine Jeanne d'Arc[1] modelliert, die, wie es im Kunstblatt heisst, „sich durch die Poesie des Gedankens noch über jene erstere stellt. Johanna ist hier zu Pferde; sie trifft zum ersten Male einen Engländer mit ihrer Streitaxt, er wälzt sich auf der Erde in seinem Blut. Johanna ist mit entgegengesetzten, gleich wahren Gefühlen im Kampf; sie sieht, dass sie die Streitaxt so gut wie ein alter Krieger schwingen und mit ihr die Stirn des Feindes zerschmettern kann; sie erkennt, dass Gott sie nicht getäuscht hat, dass sie Frankreich retten wird, und ein edler Stolz malt sich in ihren begeisterten Zügen. Aber zugleich erzittert das Mädchen über die That der Kriegerin. Der Anblick des Blutes und des Todes macht sie verwundert und verstört, sie denkt an ihr friedliches Hirtenleben und an den Augenblick zurück, da sie dem göttlichen Befehl gehorchte." „L'énergie de la guerrière s'efface sous l'effroi de la jeune fille; un peu plus, l'épée lui échapperait de la main. Comme on l'a dit: 'Ce n'est pas elle qui a tué cet homme, c'est son épée'" (A. Houssaye). Die Ausdrucksweise des Dichters lässt es uns frei, an eines dieser beiden Werke oder auch an beide zugleich zu denken. Doch liegt wohl das ausgeführte Werk in Versailles näher, als die Modellstatuette.

---

[1]) Sie war es wohl, die im Jahre 1860 in Compiègne ausgeführt werden sollte an der Stelle, wo die Jungfrau am 23. Oktober 1430 von den Engländern gefangen genommen wurde (s. Gazette des Beaux-Arts 1860 Bd. I S. 192). Doch scheint es bei dem Plane geblieben zu sein. Seit 1884 steht vor dem Rathaus zu Compiègne eine Jeanne d'Arc von Leroux.

Die Mildthätigkeit und Frömmigkeit der Prinzessin Marie, die der Dichter in der folgenden Strophe rühmt, war ihr Erbteil von der Mutter, der tugendreichen Königin Marie-Amélie (vgl. Imbert de Saint-Amand, Les Femmes des Tuileries, Bd. 26 S. 54). Sie verliess ihr Atelier nur, sagt der Nachruf im Kunstblatt, wenn sie „irgend einen Unglücklichen zu besuchen und zu unterstützen hatte." Nichts konnte sie von der Ausübung dieser Pflicht abhalten, „und oft fand ihre schwächliche Gesundheit nur Kraft in dem Eifer ihrer Barmherzigkeit. Verlassene, verschämte Arme standen besonders unter ihrem Schutz; sie erteilte ihnen Pensionen und sorgte angelegentlich und teilnehmend für sie . . ." Die Frömmigkeit der Prinzessin, des „Ange des Tuileries", wie sie A. Houssaye nennt, zeigte sich am schönsten in der demütigen Ergebenheit, mit welcher sie ihr schweres Leiden trug. Besonders ergreifend sind ihre letzten Tage in Pisa,[1] wohin sie nach einem kurzen Aufenthalt in Genua gebracht worden war. Pisa war der rechte Platz, um die Empfindung ihrer frommen Seele mit den Eingebungen ihres künstlerischen Talentes zu fruchtbarer Vereinigung zu bringen. Die Fresken des Campo Santo belebten ihre Fantasie, und Zeichnungen und Entwürfe religiösen Inhaltes beschäftigten sie, bis ihr kurz vor dem Ende die todmüde Hand den Dienst versagte (s. Imb. de Saint-Amand Bd. 27 S. 149; Cottasches Kunstblatt).[2] Die Leiche wurde von Pisa nach Frankreich gebracht und am 27. Januar 1839 in Dreux, im Familienbegräbnis der Orléans, beigesetzt[3] (s. Imb. de Saint-Amand Bd. 27 S. 155).

---

[1]) vgl. J. Janin in der Rev. des Deux Mondes v. 15. Dez. 1840 S. 793.

[2]) Vielleicht, dass man sich jetzt bei dem neubelebten Jeanne d'Arc-Kultus auch gern dieser Künstlerin erinnert. So wurde unter den Skulpturen des vorjährigen Salons (Champs-Élysées) mit Auszeichnung ein Werk von Hector Lemaire genannt, welches die Prinzessin auf dem Totenbette darstellt, den Bossiergriffel in der herabgesunkenen Hand, ihr zu Häupten die Jeanne d'Arc-Statue (s. Rev. des Deux Mondes v. 1. Juli 1894, S. 197).

[3]) Es ist also ein Irrtum Mussets, den auch sein Bruder Paul geteilt zu haben scheint (s. Biographie S. 290), dass sich der Sarg im

Zu dem Herzog von Orléans zurückkehrend gedenkt Musset nun zunächst wieder der kameradschaftlichen Beziehungen, die ihn und andere mit dem Prinzen auf dem Collége Henri IV, dem heutigen Lycée Condorcet, vereinigt hatten. Dieses Verhältnis zwischen Fürsten- und Bürgerssöhnen war schon an und für sich etwas ganz Aussergewöhnliches: nicht ohne grosse Schwierigkeiten hatte im Jahre 1819 der aufgeklärte Louis-Philippe, der damals noch Herzog von Orléans war, dem streng absolutistischen König Ludwig XVIII. die Erlaubnis entrungen, seinem ältesten Sohn, dem später die Brüder darin folgten, die öffentliche Erziehung geben zu lassen. Ueberdies aber zeigte sich der junge Prinz der vorurteilsfreien Gesinnung seines Vaters durchaus würdig durch die ungezwungene Art seines Verkehrs mit den Mitschülern, in welcher der Standesunterschied ganz und gar verschwand. Ueber die äusseren Formen dieses Verkehrs hat uns ein anderer Kamerad des Herzogs von Chartres — so hiess Louis-Philippes ältester Sohn vor der Julirevolution —, der Baron Haussmann einiges erzählt. „C'était un très bon élève, qui prenait souvent place dans les dix premiers, 'au banc d'honneur', où se formèrent nos sympathiques relations personnelles, dont le caractère dut subir l'influence des événements, mais que n'oublia jamais ce Prince, de nature très affable. Il me revoyait, comme voisin de table, au réfectoire. Son père . . l'avait mis au collége Henri IV, comme demi-pensionnaire. Son frère, M. le Duc de Nemours, entra, je crois, en sixième, pendant qu'il s'essayait lui-même en quatrième. Ces princes étaient accompagnés de leurs précepteurs . ., qui leur donnaient des répétitions dans une salle réservée pendant l'intervalle des classes, quand les internes se tenaient dans leurs études. Ils dînaient avec nous, à midi; mais avec un couvert à part, de vaisselle plate, pour eux et leurs précepteurs, tout en haut de la table, dont notre maître d'études occupait le bout, ayant, à sa droite et à sa gauche, les deux précepteurs. Les Princes prenaient

Jahre 1843 noch in Pisa befunden habe (vgl. auch A. Dumas „Les Morts vont vite" Bd. I S. 130).

place à côté de ceux-ci. Je venais après M. le Duc de Chartres . . ." (Mémoires du B[on] Haussmann, Bd. I S. 27/8).

Sobald nun der Dichter diese Schulerinnerungen verlässt und den Prinzen in seinem „Beruf" feiert, bleibt für den Kommentator eigentlich nichts mehr zu thun. Was Musset in der nächsten Strophe mit einfachen, vielleicht zu einfachen Worten sagt, haben viele andere — und manche schöner — von dem Herzog von Orléans gesagt: dass er grossherzig, voll Interesse für alles Gute und Schöne, dass er von ritterlicher Gesinnung und wohlthätig war. Er gedenkt der kriegerischen Thaten des Prinzen — es war im Jahre 1830 der kurze Feldzug in Belgien und dann die beiden afrikanischen Unternehmungen von 1839 und 1840.

Aber auch in Friedenszeiten blieb der Herzog von Orléans stets in erster Linie Soldat. „ . . Ce n'est qu'en travaillant à la sueur de mon front que j'arriverai. Ce n'est qu'en étant partout et toujours avec l'armée, que je porterai honorablement mon nom, auquel je tiens, et que je ne veux pas traîner dans les salons et sur les boulevards. Il ne faut pas de princes fainéants dans ces temps-ci." (Brief vom 2. März 1837.) Er wusste recht wohl, dass man ihm oft genug seine Freude an den Felddienstübungen und den Eifer, den er ihnen entgegenbrachte, als kindische Kriegslust auslegte. „Si je me suis occupé de l'armée", sagte er einmal zu Edgar Quinet (Quinet, Lettres Bd. II S. 372), „ce n'est pas que je veuille jouer au soldat; je crois être au-dessus de cela. Mais c'est que je pense que c'est là encore que se trouve la tradition de l'honneur du pays. Il ne faut pas tomber; il ne faut pas ruiner comme Samson nos ennemis en périssant nous-mêmes. Il faut les détruire et vivre. Quand nous serions acculés à Bayonne, il faut être décidé à reprendre tout le reste. . ." Zugleich sieht man aus dieser Aeusserung, wie in der That des Prinzen „Gedanke manchmal an der Grenze" war. Während solches Verhalten dem Herzog die Armee selbstverständlich gewann, entfremdete es ihm die

[1]) S. Edg. Quinet, Œuvr. Compl. Bd. 20.

Bürgerschaft keineswegs, zumal da die Bürgermiliz der garde nationale, wie er bei jeder Gelegenheit zeigte, seinem Herzen eben so nahe stand, wie das reguläre Heer. Daher erklärt sich seine ungeheure Popularität, die namentlich Heine in den „Französischen Zuständen“ so lebhaft geschildert hat. „Noch nie“, schreibt er unmittelbar nach dem Tode des Herzogs, „hat das Ableben eines Menschen so allgemeine Trauer erregt. Es ist merkwürdig, dass in Frankreich, wo die Revolution noch nicht ausgegährt, die Liebe für einen Fürsten so tief wurzeln und sich so grossartig manifestieren konnte.“ (Sämtl. Werke Bd. X S. 67).

Der Beliebtheit des Verstorbenen gelten ja auch die folgenden Verse Mussets, denen sich fast ohne jede Vermittlung die Erwähnung jener Ballepisode anschliesst, die der Dichter symbolisch zu verwerten sucht. Sie bildet aber auch keinen gelungenen Uebergang zu dem folgenden. Die Strophen 13-17 sind entschieden der schwächste Teil des Gedichtes, und ihnen ist es — neben den beiden noch unbedeutenderen Schlussstrophen — wohl hauptsächlich zuzuschreiben, dass so oft das ganze Stück mit einem harten Urteilsspruch abgethan wird. Es ist um so bedauerlicher, als diese Mittelstrophen fast nur Gedanken enthalten, die nachher in schönerer Form wiederkehren. Zu Strophe 17 bleibt noch zu bemerken, dass die Gemahlin des Prinzen, die Herzogin Helene von Orléans, an dem verhängnisvollen Tage gar nicht in Paris war. Zehn Tage vorher hatte sie der Herzog nach Plombières geleitet, wo sie die Kur gebrauchen sollte. Am 14. abends hörte sie erst von dem schweren Unglück, das sie betroffen hatte, und erst am 16. früh kam sie in Neuilly an. Auch ihre beiden kleinen Söhne, die in Eu gewesen waren, hatten den Vater nicht mehr lebend angetroffen.

Nach der Mitte, die mit Strophe 18 erreicht ist, hebt sich das Gedicht wieder, obwohl zunächst keine neuen Gedanken auftauchen. Und doch lässt sich etwas anderes, als bei dem vagen

> Jl . . . donnait . . . .
> Au plus sincère estime, au plus brave amitié,

bei der schönen 19. Strophe denken. Hier wecken die Worte des Dichters wieder ganz konkrete Erinnerungen. Man gedenkt da gerne so schöner Stellen aus den Briefen des Prinzen, wie die folgende: „ . . Mais pourquoi me dites-vous que vous n'avez rien d'intéressant à me raconter? Croyez-vous donc que je suis insensible aux succès de mes anciens camarades, en général, et aux vôtres, en particulier? Non, mon cher ami, soyez bien persuadé que j'y prends le plus vif intérêt et que je serai charmé d'apprendre tout ce qui les concerne. Le souvenir de la bienveillance et de l'amitié avec lesquelles j'ai toujours été traité au collége ne s'effacera jamais de mon cœur. Je vous en dirais encore bien plus long sur ce sujet, mais vous devez assez me connaître pour savoir quels sont mes sentiments . ." (Brief an A. de Musset vom 8. Juni 1826). Dass er als Thronfolger nicht kälter gegen seine Freunde war, denn als Herzog von Chartres, zeigt eine briefliche Aeusserung ganz ähnlichen Inhalts einem anderen Schulfreunde, Ferdinand Leroy, gegenüber. (23. Oktober 1831).[1]

Und jene Teilnahme, die Mussets Worte „nos maux l'ont attristé" anerkennen, brachte er nicht nur seinen Kameraden entgegen. Alexandre Dumas mag uns darüber belehren. Er habe nur zwei Mal in seinem Leben, so sagte er in seinem Kondolenzschreiben an die Königin, einen grossen Schmerz erlitten, den ersten durch den Tod seiner Mutter und den zweiten durch den Tod des Prinzen. „J'ajouterai que cette douleur que j'avais éprouvée en perdant ma mère, le prince royal l'avait tendrement partagée. Voilà comment les noms de ces deux aimés de mon cœur, que je vois maintenant ensemble en regardant le ciel, se trouvent réunis l'un à l'autre dans mon souvenir." Als Dumas im Sommer 1838 über die letzten Stunden seiner todkranken Mutter wachte, schüttete er in einigen Zeilen an den Prinzen sein Herz aus. „Pourquoi à lui plutôt qu'à un autre? C'est que je l'aimai mieux que tout autre." Eine

---

[1]) S. diesen Brief unten S. 99.

Stunde später fuhr der Herzog von Orléans vor dem entlegenen Hause von Dumas' Mutter vor, um den Freund zu trösten, den er vorher vergebens in seiner Wohnung aufgesucht hatte (s. „Les Morts vont vite" Bd. I S. 109).

An solche Freundschaftsverhältnisse müssen wir vor allem bei Mussets „sa pensée était jeune" denken: der Prinz stand mit seinen litterarischen und künstlerischen Anschauungen ganz und gar im Lager der Romantik. Gleich enge Beziehungen, wie mit Musset und Dumas, verbanden ihn mit mehreren unter den jungen Malern, ganz besonders mit Alexandre Decamps (s. Houssaye „Les Confessions" Bd. II S. 181); und gar manche lustige Anekdote knüpft sich an diese Künstlerfreundschaften des Herzogs.

Dumas hatte ein Recht zu sagen: „C'est que le prince avait autant de justesse dans l'esprit que de justice dans le cœur . . Il sentait comme Henri IV, il voyait comme Louis XIV", und wir verstehen danach Mussets Vers

Si l'on peut être roi de France, il l'eût été.[1]

Man könnte einwenden, dass nur Freunde des Prinzen oder der Dynastie so sprachen. Nein — auch hier gilt unseres Dichters

Qu'importe tel parti qui triomphe ou succombe?
Quel ennemi du père ose haïr le fils?

Zum Beweis sei hier eine briefliche Aeusserung Edgar Quinets, des eifrigen Republikaners, erwähnt. Im Hinblick auf die politischen Wirrsale des Jahres 1840 schreibt er einmal („Lettres" Bd. II S. 342): „ . . On croit la dynastie perdue. Pour moi je crains que le duc d'Orléans ne rajeunisse la mystification."

Wir sahen oben Heine darauf hinweisen, wie merkwürdig es sei, dass „in Frankreich, wo die Revolution noch nicht ausgegährt, die Liebe für einen Fürsten so tief wurzeln" könne. „Il nous avait réconciliés avec la royauté", meint

[1]) „ . . . On peut dire que tous les germes d'un grand Roi se manifestaient dans ce Prince, mort si jeune, hélas! qui aimait les arts comme François Ier, les lettres comme Louis XIV, la patrie comme vous-même . . ." (V. Hugo an Louis-Philippe; s. Mis de Flers „Le Roi Louis-Philippe . . ." S. 148/9).

A. Dumas (a. a. O. S. 121), wenn er mit der allgemeinen tiefen Trauer beim Tode des Herzogs von Orléans vergleicht „les chants joyeux et les danses insultantes qui accompagnèrent le cercueil de Louis XIV; les malédictions qui accompagnèrent le cercueil de Louis XV et l'indifférence qui accompagna celui de Louis XVIII". Heine ist viel skeptischer: er erinnert daran, dass auch Ludwig XIV. und Ludwig XV., dass namentlich auch Ludwig XVI. in seiner Jugend vom Volke vergöttert worden seien, und er meint, man solle den Herzog von Orléans „nicht deshalb beweinen, weil er vom Volke so sehr geliebt ward und ihm eine so schöne Zukunft versprach" (a. a. O. S. 70). Vielleicht hatte Heine damit Recht. Aber er würde Mussets

. . je crois qu'une place est vide dans l'histoire

nicht bestritten haben; hatte er doch selbst geschrieben: „Dieser Todesfall stellt alles Bestehende in Frage . ." (a. a. O. S. 63). Man ist später so weit gegangen, zu behaupten, dass es nicht zu der Februarrevolution würde gekommen sein, wenn der Herzog von Orléans am Leben geblieben wäre (s. z. B. D. Nisard, Souvenirs et notes biographiques Bd. I S. 37). Doch wird man natürlich keine politische Voraussage erblicken wollen in den Worten:

Tout un siècle était là, tout un siècle de gloire
Dans ce hardi jeune homme . . . . . .

Diese und die folgenden Verse sind nichts als eine poetische Vision, die sich bei Musset mit dem Gedanken verband, dass einst der Prinz — den Heine so treffend als eine Verwirklichung von Goethes Egmont bezeichnet hat (a. a. O. S. 269) — Louis-Philippe auf dem Throne folgen werde. „Il se disait qu'un jour ce prince apporterait sur le trône d'autres idées que celles de Louis-Philippe. En effet, le duc d'Orléans eut une conversation confidentielle avec son ancien condisciple, dans laquelle il exprima librement son opinion sur la politique du roi son père, sur l'isolement de la France entre les nations malheureuses, dont elle avait abandonné la cause, et les gouvernements étrangers

toujours hostiles et dédaigneux. Le prince ne craignit pas de laisser entrevoir l'éventualité d'une guerre comme une chose probable pour la première année de son règne. Il cita même, à ce propos, une phrase de 'Fantasio': 'Nous irons faire un tour en Italie, et nous entrerons à Mantoue sans qu'il y ait besoin pour cela d'autres cierges que nos épées.' Le prince ajouta: 'Et quand la paix sera signée, nous nous amuserons; nous donnerons de l'occupation aux poëtes et aux artistes; vous nous ferez des vers, et vous viendrez nous les lire.' La princesse Hélène arriva d'Allemagne sur ces entrefaites. On sait avec quelle pompe le mariage fut célébré. Au milieu des vastes galeries de Versailles, Alfred rêva un avenir plus beau et plus digne d'une grande nation que le temps du 'juste-milieu' et de la paix à tout prix. Son imagination, 'mobile comme la boussole', découvrait au loin, une nouvelle renaissance des arts et des lettres, un règne brillant et chevaleresque. A vingt-six ans, de tels rêves étaient permis; l'espoir en paraissait fondé sur les idées et les projets du prince royal, sur le noble caractère de la duchesse d'Orléans, et sur les talents remarquables de la princesse Marie. A côté de la vieille cour se formait, dans le salon de l'héritier du trône, une autre cour plus jeune, plus animée et dans laquelle se trouvait la belle et gracieuse figure d'une nouvelle Marguerite de Valois[1]. Alfred voulut se préparer à l'avénement plus ou moins proche de cette époque glorieuse, qui devait, selon lui, donner un nom au dix-neuvième siècle . . ."[2] Hört man nicht den Widerhall jener etwas bedenklichen Kriegsgelüste des Herzogs in den beiden Strophen 20 und 21, ganz besonders in dem Aufruf an seine drei Brüder Nemours, Joinville und Aumale? Allerdings scheint der Dichter zu vergessen, dass die gänzliche Erfüllung seines Traumes schon vereitelt war, als die Prinzessin Marie dem Herzog Alexander nach Deutschland folgte. Dass übrigens die Gesinnungen des

---

[1]) Die Prinzessin Marie führte zufällig den Titel Mademoiselle de Valois (s. Imb. de Saint-Amand Bd. 26 S. 73).

[2]) Paul de Musset, Biographie S. 185/6.

Herzogs von Orléans den Dichter zu so herrlichen Hoffnungen berechtigten, dafür legen weit rühmlicher, als die Fanfaronnade, von der P. de Musset zu erzählen weiss, die intimsten Briefe des Prinzen Zeugnis ab. Man halte neben Mussets Strophen z. B. den schönen Brief, den er am 2. März 1837 an seine Schwester, die Königin der Belgier, schrieb: „... Je songe maintenant à mon mariage et à tout ce que je voudrais y rattacher. Je voudrais que ce fût le début d'une nouvelle et meilleure vie, et pour cela je voudrais mettre le signet sur le passé et commencer sur de nouveaux frais en accordant une amnistie générale et complète. On ferait quelque chose de grand, on parlerait aux imaginations auxquelles les poètes seuls se sont adressés depuis six ans. J'accompagnerais cette amnistie de beaucoup de largesses et faveurs de toutes espèces ...“ Er hatte schon zu zeigen begonnen, dass er es mit diesen Vorsätzen ernst meinte. Er hatte auch die Gattin gefunden, die, wie irgend eine Frau, im stande war, ihn in der Verwirklichung seiner edlen Absichten zu unterstützen. Es war die Prinzessin Helene von Mecklenburg-Schwerin, „sa femme et son amie“, wie unser Dichter bedeutungsvoll sagt. Es ist fast eben so unmöglich wie unnötig, in Kürze, wie es hier höchstens geschehen könnte, von dieser vortrefflichen Fürstin zu sprechen. Ihr Andenken ist in Frankreich und besonders auch in Deutschland lebendiger geblieben, als das ihres Gemahls.

Der Dichter hat schon in Strophe 17 darauf hingewiesen, wie das Unglück die Herzogin um so grausamer in der Ferne traf, und wir sahen dort, dass auch ihre beiden Kinder sich nicht in Neuilly befanden. Musset begeht also in der 24. Strophe eine kleine Ungenauigkeit. Nur den Eltern wollte der Herzog, bevor er in das Lager von Saint-Omer eilte, noch einen Besuch abstatten: die zärtliche Mutter hatte ihn den Abend vorher darum gebeten. (Imb. de Saint-Armand, Bd. 27 S. 351.)

Und auf diesem Wege, den ihn treue Kindesliebe geführt, so fährt der Dichter fort, lauerte ihm der falsche Tod auf, der

ihn in Afrika inmitten schwerer Schlacht verschont hatte! Ganz ähnlich, nur nicht in so bitteren Worten, sagt Jasmin:

> El, tan jùyne, tan bou, tan brâbe; el qu'abourdâbo
> Lou ploun, l'aciè d'Africo, en cantan, al coumbat;
> Es mort dabàn Paris, en toumban sul pabat!

Bei der Erwähnung Neuillys, des Lieblingsschlosses der Familie Orléans, erinnert sich Musset wiederum der glücklichen Knabenjahre, die ihn und seine Freunde so manches Mal in Neuilly gesehen hatten. „Le duc de Chartres avait reçu du duc d'Orléans, son père, l'autorisation d'amener quelques-uns de ses camarades au château de Neuilly les jours de congé. L'élève le plus fort de la classe ne pouvait manquer d'être au nombre des invités. Il plut à toute la famille d'Orléans et particulièrement à la mère des jeunes princes, qui recommandait à son fils de ne pas oublier le petit blondin. La recommandation était inutile: „de Chartres" — comme on l'appelait au collége — avait une préférence marquée pour Alfred. Pendant les classes, il lui écrivit quantité de billets sur de chiffons de papier. La plupart de ces billets ne sont que des invitations de venir dîner à Neuilly." (P. de Musset, Biographie S. 67.)

Alle stolzen Jugendträume sind nun jäh zerstört — seit einem Jahre schon; auf dem Weg nach Neuilly findet der Dichter die St. Ferdinandskapelle, welche die Königin in Sablonville, an der Stelle, wo das Sterbehaus ihres Sohnes gestanden, seinem Andenken hat errichten lassen.

Sie weckt auch die Erinnerung an die übrigen Kameraden, die bereits nicht mehr unter den Lebenden weilen. Welches die neun Jugendgenossen sind, von denen Musset hier spricht, dürfte mit Bestimmtheit nicht leicht zu ermitteln sein. Ausser den von Musset selbst angegebenen wüsste ich noch folgende Namen von Mitschülern des Dichters und des Prinzen zu nennen: Achille Guilhen, Ferdinand Leroy, Gabriel Bocher, George-Eugène Haussmann, Édouard Perrot und Jules de Lesseps (nach Mémoires du B^{on} Haussmann). Den von Musset Albert genannten, sowie Mortemart finde ich sonst nicht als Freunde des

Herzogs von Orléans genannt, wohl aber den im September 1831 schon verstorbenen Eugène de Laborderie, der sich als Sekretär in seiner unmittelbaren Umgebung befand. Auf seinen Tod bezieht sich folgender Brief des Prinzen an Ferdinand Leroy (23. Oktober 1831): „Mille pardons, mon cher Leroy, de n'avoir pas plus tôt répondu à votre bonne lettre du 6 octobre; mais j'ai eu tant à faire, tant à courir, tant à parler, tant à écrire officiellement, que le temps m'a manqué complétement pour vous témoigner combien j'ai été profondément sensible à la marque d'amitié que tous mes camarades en général, et vous en particulier, m'avez donnée dans le moment bien pénible pour moi, de la perte de mon meilleur ami, de celui qui m'avait toujours donné de si bons conseils et à qui j'étais si intimement attaché depuis mon enfance. Veuillez, je vous prie, dire de ma part à ceux de nos anciens camarades que vous avez occasion de voir que, maintenant plus que jamais, j'ai besoin de me rappeler la confraternité dans laquelle nous avons vécu pendant plusieurs années. Dites-leur, je vous le demande instamment, que j'espère qu'au collége il s'est formé entre eux et moi un lien qui subsistera toujours, et quant à vous personnellement, croyez qu'il me tarde de pouvoir causer de nouveau avec vous et de trouver dans votre amitié des consolations à la perte que je ressens tous les jours plus vivement, car je vois aujourd'hui combien il est difficile de remplacer un ami d'enfance."

Dieser Brief, soweit ich sehen kann, das letzte Dokument, welches zur Erläuterung des „Treize Juillet" heranzuziehen wäre, zeigt uns zugleich, wie wenig wahrscheinlich die Vermutung Paul de Mussets ist (S. 290), das Gedicht habe den Beifall der Herzogin von Orléans deshalb nicht gefunden, weil Musset jenen Laborderie „le meilleur de nous tous" zu nennen gewagt habe, eine Vermutung, der z. B. auch Söderman (S. 256) ohne weiteres beipflichtet. Man kann wohl einer Frau, die in jeder Handlung die Gesinnungen ihres verstorbenen Gatten so ehrte, kaum ein grösseres Unrecht thun, als ihr diese Plattheit

anzusinnen, wo es sich um das Andenken seines intimsten Freundes handelte. Will man um jeden Preis einen besonderen Grund dafür herausfinden, dass die Herzogin das Gedicht nicht nach Gebühr würdigte, da die Thatsache doch nun einmal festzustehen scheint, so dürfte vor allen einer viel näher liegen. Er drängt sich jedem auf, der in dem Buche der M^ise d'Harcourt, „M^me la Duchesse d'Orléans . . ." (S. 48/9), den Brief liest, welchen die Herzogin am 14. Juli 1843 schrieb, also gerade um die Zeit, wo ihr Mussets Verse mögen zu Gesicht gekommen sein. „. . J'ai retrouvé le seigneur. Maintenant je me sens en paix avec lui, avec ma croix, avec mon avenir, sur cette terre." Diese Worte geben etwa die Grundstimmung des Briefes, der einem Rückblick auf das verflossene Trauerjahr gewidmet ist. Die Empfindungen der strenggläubigen Frau waren, wie man sieht, nicht solche, mit denen man Mussets „Treize Juillet" ganz gerecht werden konnte: es wäre sogar begreiflich, dass die Personen ihrer Umgebung unter diesen Umständen ihr das Gedicht gar nicht zu lesen gaben.

Montégut meint, und vielleicht nicht mit Unrecht, es sei gar nicht wunderbar, dass das Stück der Herzogin von Orléans missfallen habe: „car il est certain que c'était avec une tout autre inspiration qu'il avait naguère chanté la mort de la Malibran" (S. 238). Die Schönheiten des ersten Gedichtes gegenüber den Schwächen des späteren auf die Wagschale zu legen, ist müssig und ist namentlich hier nicht angebracht, wo eine Anzahl sachlicher Erläuterungen vielmehr zeigen sollte, dass auch der „Treize Juillet" mehr enthält, als sich vielleicht mancher, der gar zu oberflächlich über dieses Gedicht abspricht, dabei denkt.

Aber Montéguts Worte legen noch eine andere Betrachtung nahe, und sie soll hier um so weniger unterdrückt werden, als es scheinen könnte, die Zusammenstellung der beiden Gedichte, wie sie im Vorhergehenden versucht worden ist, nötige, sich ihr zu verschliessen. Warum es erlaubt und fast geboten sei, sie einmal in dieser Weise gemeinsam zu betrachten, das sollte die

Einleitung zu diesem Abschnitt zeigen. Es steht damit nicht im Widerspruch, ist vielmehr eine notwendige Ergänzung, wenn hier noch einmal auf den grossen Untersehied hingewiesen wird, der sie trotz jener Verwandtschaft trennt. Da hat Montégut, ganz richtig, wie mir scheint, von der Inspiration gesprochen. Denn eine gewisse Kälte der Diktion, ein Mangel an Schwung der Fantasie und an der Kunst, die Persönlichkeit des beklagten Toten dem Leser plastisch vorzuführen, welche offenbar die Hauptschwächen des „Treize Juillet“ gegenüber dem Gedichte auf die Malibran sind, sie lassen sich zusammengenommen recht wohl als die Folgen einer geringeren Inspiration bezeichnen.

Und wiederum, glaube ich, müssen wir hier auf die Rechnung des Menschen setzen, was in dem Werk des Dichters sich äussert: es lag ganz in Mussets Natur, dass er mehr als alles andere den Verdacht fürchtete, er habe hier einen Prinzen als solchen gefeiert, den Verdacht, den er im Gedichte selbst glaubte zurückweisen zu müssen mit den Worten:

Je le pense et le dis . . . .
Non pas en courtisan qui flatte la douleur . . .

Und unter diesem Gedanken hat das ganze Gedicht gelitten, denn er hat der Inspiration des Dichters jene Fessel angelegt. Hatte er beim Tode der grossen Künstlerin, die kein anderer neben ihm zu beklagen schien, sogleich mit voller Begeisterung in die Saiten gegriffen, so schwieg er zunächst im Jahre 1842, als so viele „Sänger“ sich vernehmen liessen, die nur „wie Höflinge dem Fürstenschmerz schmeicheln“ wollten. Und als ein Jahr später auch er dem unglücklichen Herzog den Tribut der Dichterthränen zollte, da führte er wie zur Entschuldigung an, dass es sein Jugendfreund sei, den er betrauere — die Malibran aber, die er so wunderbar verherrlichte, hat er vielleicht gar nicht gekannt! Und doch hat er nicht nur die Künstlerin gerühmt, welche das Feuer der Leidenschaft für ihre Kunst verzehrt, sondern auch die rein menschlichen Vorzüge dieser Frau mit dem goldenen Herzen, während er im „Treize Juillet“ zwar die Tugenden des Freundes, des Gatten und des

Sohnes feiert, den der Tod so unerwartet fern von den Seinen ereilt, aber nicht etwa durch Anspielungen auf ganz bestimmte Vorkommnisse, wie in dem früheren Gedicht, zugleich den unerschrockenen Soldaten, den zum Herrscher geschaffenen und doch populären Fürsten so lebendig vor uns hingestellt hat.

Allerdings darf nicht vergessen werden, dass Musset über das spätere Stück ja auch nicht den Namen desjenigen geschrieben hat, dessen Andenken es in erster Linie gewidmet ist, sondern das Datum des Tages, der bei seiner Wiederkehr die traurigen Erinnerungen in ihm weckt. Und diese beschränkt er denn auch nicht auf engherzige Klagen, welche nur die wenigen verstünden, denen, wie ihm selbst, in dem Herzog von Orléans ein persönlicher Freund entrissen wurde. Er denkt an das Unglück der Nation und vor allem an das des Königshauses: und so erinnert er auch an die Prinzessin Marie in jenen drei Strophen, die wohl das Beste an dem Gedichte sind.

Hier erkennt man am ehesten den Dichter von „A la Malibran“ wieder an der Art, wie er mit wenigen Strichen ein vollkommenes Bild der Gefeierten giebt. Die Erscheinung der Prinzessin musste ihn ja ebenso anziehen, wie die der Sängerin: eine Frau, in des Lebens Mai dahingerafft, deren Gestalt die Innigkeit und Zartheit ihres Wesens die gleiche Poesie verleiht, wie der Malibran ihre wild überschäumende Kraftnatur. Eine Fürstin im Reiche der Kunst, wie sie es in der Wirklichkeit gewesen, so steht sie für des Dichters Leser da, würdig vermittelnd zwischen der Künstlerin und dem Fürsten, die er ebenfalls als jugendliche Opfer des Todes beklagt hat — und so knüpft sie ein letztes Band zwischen den beiden Threnoi Alfred de Mussets.

III. Sur une Morte.

(Œuvr. Compl. Bd. II, S. 282, zuerst Rev. des Deux Mondes v. 1. Okt. 1842.)

Jenen acht kleinen Strophen, die auf den ersten Blick den Eindruck eines mehr oder weniger inhaltsarmen Formkunststückchens machen, sieht man es nicht sofort an, welches ihre Bedeutung ist: sie sind ein lyrisches Gedicht im Goetheschen Sinne, das „Bruchstück einer Konfession“, und gehören als solches litterarhistorisch eigentlich neben „Rolla“, neben die „Nuit de Décembre“ und die „Nuit d'Octobre“. Rein biographisch sind sie noch wichtiger als diese, denn wir haben in ihnen das einzige poetische Zeugnis einer Leidenschaft, die im Leben Mussets keine geringe Rolle gespielt hat.

Aber es ist auch wirklich das einzige Gedicht, welches man mit Bestimmtheit auf die Fürstin Belgiojoso beziehen kann. Die Versuche, in ihr die Heldin noch anderer Werke unseres Dichters zu sehen, werden zwar durch die verworrene Darstellung Paul de Mussets, die einem oft wie Absicht erscheint, fast herausgefordert, lassen sich aber nur auf sehr schwache Grundlage stützen. Auch der sonst so gewissenhafte Söderman ist hier viel zu weit gegangen, und was er S. 156 ff. über den Anteil der Fürstin an der „Nuit de Décembre“, an der „Lettre à Lamartine“ und an „Emmeline“ sagt, scheint mir gänzlich unhaltbar, so lange nicht neues Material den Wert dieser Ausführungen über den willkürlicher Konstruktionen erhebt.

Die weitere Erörterung dieser litterarhistorischen Fragen — sie würde ohnedies bei der geringen Zahl biographischer Dokumente, die wir bis jetzt besitzen, zu keinem befriedigenden Resultat führen — gehört nicht im eigentlichen Sinne zur Interpretation des Gedichtes „Sur une Morte“. Wohl aber müssen wir, da es offenbar den Abschluss der Belgiojoso-Episode bildet, uns Rechenschaft geben über das, was dem Bruche vorherging, soweit es mit dem bescheidenen Material möglich ist.

Wann unser Dichter in persönliche Beziehung zu der Fürstin trat, lässt sich mit Bestimmtheit nicht ermitteln. Es muss spätestens im Jahre 1837 gewesen sein (s. No. 7 der Briefe in Œuvr. Compl., Bd. X, S. 285 und M[me] Jaubert, Souvenirs S. 165), doch ist es nicht ausgeschlossen, dass der Verkehr Mussets im Salon von M[me] de Belgiojoso schon 1834 oder 1835 begann, und ich wagte sogar oben, darauf die Vermutung zu stützen, dass er dort die persönliche Bekanntschaft Bellinis gemacht habe.

Noch viel schwerer wird sich bestimmen lassen, wann in dem Dichter die Neigung zu M[me] de Belgiojoso erwachte. Wenn man aber bedenkt, dass zu Ende der dreissiger und unmittelbar nach Beginn der vierziger Jahre Rachel und Pauline Garcia Mussets Herz und Gedanken wohl mehr beschäftigten, als wir bis jetzt wissen und — wissen können, so liegt die Annahme nahe, dass die eigentliche Zeit der Liebe zu der Fürstin Belgiojoso die Jahre 1841 und 1842 sind. Jedenfalls hat sie sich damals, durch vorübergehende Störungen nur noch gesteigert, zur Leidenschaft entwickelt, zu jenem Drama in der Seele des Dichters, dessen jähen Abschluss die Verse „Sur une Morte“ bezeichnen.

Eine objektive historische Darstellung der Episode lässt sich auch in der Kürze, in welcher sie hier statthaft wäre, nicht geben. Denn die verhältnismässig reiche Quelle, die wir in den „Souvenirs“ der M[me] Jaubert, der „marraine“ Mussets, besitzen, ist für diesen Zweck nicht zu verwerten: die Briefe des Dichters sind hier augenscheinlich ohne jede Rücksicht auf die geschichtliche Entwickelung — deshalb auch wohl undatiert — mitgeteilt,

und dann hat sie Mme Jaubert, wie A. Barine (S. 95) festgestellt hat, für den Druck recht wesentlich und willkürlich verändert. Doch finden sich in Briefen Mussets, die in ganz unverkennbarer Beziehung zu „Sur une Morte“ stehen, mancherlei Aufklärungen über den Bruch.

Natürlich fallen diese immer zu Gunsten Mussets aus; aber man setzt sich, auch wenn es hier zwischen Schuldig und Unschuldig auf der einen und der anderen Seite zu entscheiden gälte, nicht dem Vorwurf der Parteilichkeit aus, indem man diesen Klagen des Dichters volles Vertrauen schenkt: denn wenn er nicht, wie in der „Confession“, mit einer wahren Wollust die Selbstanklagen häuft, so hat er doch auch hier keineswegs versucht, sich als einen Engel hinzustellen. Uebrigens hat auch d'Alton-Shée, der in dieser Angelegenheit gewiss nicht Partei nahm, da ihm Mme de Belgiojoso mindestens eben so nahe stand, wie Musset, einmal gesagt: „Si, en affaires de cœur comme en affaires d'honneur, on donne tort à celui des deux qui provoque, la 'bellissima morta' était la vraie coupable.“ (Jaubert S. 111.) Ferner auch war unser Dichter nicht der einzige, der sich über sie zu beklagen hatte: es scheint z. B. Heine, besonders im Anfang der Bekanntschaft, nicht viel besser bei ihr ergangen zu sein (s. G. Sand, Correspondance, Bd. II S. 20, Jaubert S. 287 und 296).

Musset aber, den Dichter von „On ne badine pas avec l'amour“, musste dies beständige Spielen mit dem Feuer mehr als jeden anderen verletzen. „Vous ne savez pas, marraine“, schreibt er, „non! vous ne pouvez pas savoir à quel point on m'a tué, éreinté, abîmé, comme on m'a attiré et laissé faire, quelle profonde, perverse et malfaisante coquetterie on a employée de sang-froid avec un pauvre diable qui aime de tout son coeur, qui se livre comme une bête . . . mais qui se réveille tôt ou tard, n'importe comment, et qui sait comprendre.“ (Jaubert S. 210/11.) „ . . . J'ai des lettres d'Uranie[1],“ heisst es in einem anderen

[1]) Unter dieser Bezeichnung erscheint die Fürstin öfter in den Briefen.

Briefe, „où elle me dit. 'Je croyais que mon amitié pouvait vous être bonne à quelque chose'; où elle me dit encore. 'Près de moi vous auriez souffert, mais non pas sans adoucissement.' J'ai tenu sa main, je l'ai baisée pendant une minute entière, et elle me laissait faire. Je lui ai répété cent fois que je ne cherchais pas près d'elle une bonne fortune, que mon amour-propre n'y était pour rien, que je ne lui demandais qu'un mot d'amitié pour être heureux toute une journée. Elle y croyait et elle le voyait, et elle m'a gardé huit jours chez elle, affectant à chaque instant d'éviter l'occasion de me parler, me traitant comme un étranger. Elle ne peut avoir eu pour cela que trois raisons: ou elle se défiait d'elle-même et je ne le crois pas; ou elle me faisait souffrir par plaisir[1], sachant qu'elle ne courait aucun risque à me rendre tranquille; ou bien elle agissait froidement avec orgueil et indifférence, ce que je crois. Or, ceci est méchant et haïssable. J'ai plus de quinze lettres d'elle où elle me parle d'amitié. L'amitié consiste-t-elle à donner le bras à quelqu'un pour aller à table? Quelle plaisanterie! Et, outre cette main qu'on me livrait, il y a mille choses qu'on ne peut pas dire, vous le savez, parce qu'on ne peut pas les expliquer aux autres. Mais, soyez-en sûre, elle m'a attiré à elle, par désœuvrement, pour s'amuser de moi et me faire jouer purement et simplement le rôle de 'patito'. Vous savez ce que c'est. Je n'ai pas voulu, et alors elle m'a maltraité. Quant à moi, je croyais réellement à ce faux semblant d'amitié[2] qui n'était qu'une comédie, un pur passe-temps, et qui s'est arrêté net dès qu'elle m'a vu revenir et céder. Voilà ce qui m'a blessé! Elle n'avait pas le droit, d'abord, de me traiter ainsi, et ensuite elle se trompait sur moi d'une manière blessante en essayant de

[1]) Einen Beweis solch grausamer Gefühllosigkeit der Fürstin Musset gegenüber bildet das von diesem selbst bei A. Houssaye „Les Confessions". Bd. I S. 285 Erzählte.

[2]) Wie weit sie oft mit ihren Beweisen scheinbarer Intimität ging, zeigt die hübsche Geschichte, welche A. Houssaye „Les Confessions" Bd. II S. 5 ff. erzählt: er hat sie wiederum von Musset selbst gehört.

le faire. Cela est le vrai, et je ne l'oublierai qu'avec peine, pour en garder en tout cas une méchante impression.“ (Jaubert S. 213/4.)

Nun war der Dichter doppelt empfindlich für diese Kränkungen im Jahre 1842, das ihn schon so hart mitgenommen: zum ersten Male zeigte sich die Herzkrankheit, der er nach 15 Jahren erlag (P. de Musset S. 274. A. Barine S. 161), allerhand materielle Sorgen, über die wir nichts Näheres wissen, müssen ihn damals geplagt haben (vergl. den Brief S. 207/8 bei Mme Jaubert), dann kam am 13. Juli des Herzogs von Orléans Tod, der ihn so schwer traf.[1] So schreibt er der „marraine“: „. . Il me semble qu'elle aurait pu sentir qu'il y a des moments dans la vie de ce monde où un homme change de caractère bon gré mal gré, et lorsqu'il a l'avantage, en outre, d'être naturellement grognon, il peut le devenir encore plus. Ainsi cette belle Turandot m'a pris au mot sur toutes les maussaderies que j'ai faites, et, d'une autre part, elle n'a tenu aucun compte de mes bons mouvements. Je lui ai parlé à cœur ouvert, sottement, et maladroitement, si vous voulez, mais franchement; elle m'a répondu avec le calme et la gravité d'un mandarin. Voulez-vous me permettre, marraine, de vous faire une comparaison? Il y avait, à la révolution de Juillet, un pauvre diable de soldat suisse qui avait reçu trois ou quatre chevrotines dans la poitrine, il était inondé de sang et il se traînait le long d'une muraille dans la rue Croix-des-Petits-Champs. Une aimable dame, qui demeurait au second étage, ouvre délicatement sa fenêtre, aperçoit le Suisse au-dessous d'elle, et, pour montrer son patriotisme elle prend un pot de fleurs, et, vlan! elle le jette sur la tête du soldat. Voilà, au moral, ce que votre amie[2] a eu la bonté de faire à l'égard de votre filleul. Et je dis qu'il y a moins de différence qu'on ne croit entre une action physique et une action morale. Je dis qu'il est au moins bizarre qu'on plaigne

---

[1]) Vgl. besonders auch P. de Musset, Biographie S. 276.

[2]) Die Fürstin Belgiojoso war mit Mme Jaubert eng befreundet (vgl. z. B. Jaubert S. 165 und S. 200).

un homme qui a une crampe d'estomac et qu'on l'assomme quand il a le cœur en compote[1]." (Jaubert S. 208.)

Als eine der „maussaderies"[2], zu denen Musset sich in diesem Briefe bekennt, hat die eitle Fürstin jedenfalls auch das harmlose Spiel ihm so übelgenommen, von welchem M^me^ Jaubert erzählt: „Un soir où, chez moi, le poète exerçait son crayon à faire quelques caricatures[3], la princesse le mit au défi, assurant que cela avait été souvent tenté sans y parvenir. Musset de se récrier, en ajoutant: 'La régularité des traits n'empêche rien, je vous assure! — Voici un crayon, dit la princesse, essayez; je vous autorise.' Un trait rapide traça un petit trois-quarts, où l'œil immense était placé de face et, pour la tournure, une pose un peu abandonnée, en exagérant la maigreur, complétait une ressemblance prise en caricature.[4] Toutes les personnes présentes se précipitaient pour voir, et souriaient sans se récrier. Elle, avec un air d'indifférence de très bon goût, répéta: 'Il y a quelque chose', et ferma l'album. Mon rôle de maîtresse de maison m'y autorisant, je m'emparai du

---

[1]) Auffallend ähnlich ist folgende Stelle aus einem anderen Briefe an M^me^ Jaubert vom 26. Juli 1842 (mit diesem Datum veröffentlicht von P. de Musset als No. 19 der Briefe, Œuvr. Compl. Bd. X S. 310): „. . . Et concevez-vous cette personne (je ne peux décidément la nommer)" — die Fürstin ist sicher gemeint — „qui m'empêche de boire du vin pur, sous le prétexte que je tousse, et qui m'applique sur le cœur un cataplasme de cent mille coups d'épingle? Comme c'est rafraîchissant! On n'aurait qu'à l'aimer tout de bon! qui sait? on serait à un joli régime: du sirop de groseille, et la torture!"

[2]) Vgl. abermals den in der vorigen Note herangezogenen Brief.

[3]) Der Dichter besass darin eine grosse Geschicklichkeit: vergl. P. de Musset, Biographie S. 72 Anmerkung.

[4]) Diese Zeichnung ist es vermutlich — eine bestimmte Angabe darüber fehlt — die bei M^me^ de Jauzé „Alfred de Musset . . " S. 184, faksimiliert ist mit dem Doppelmotto:

„Pallida, sed quamvis pallida, pulchra tamen.
Elle est pâle, et pourtant quoique pâle elle est belle."

(von Mussets Hand? vgl. faksimilierte Briefe des Dichters in A. Houssayes „Confessions").

livre et le mis à l'abri des curieux. 'Vous avez brûlé vos vaisseaux, dis-je au poète. — Cependant, madame, je n'ai jamais été plus épris qu'en la regardant tandis que je traçais ce croquis. — Tant pis, dis-je vivement, vous l'avez blessée'. (Jaubert S. 191.) „Musset, qui a senti le coup, reste le dernier... 'Ah! princesse! comme je vous aime! — C'est impossible, dit-elle, puisque vous m'avez vue ainsi.' Elle lui donne la caricature: 'Emportez-moi sur votre cœur, c'est tout ce que vous aurez de moi'." (A. Houssaye „Les Confessions" Bd. I S. 282.)

Wie es scheint, machte nun der Dichter schriftlich den Versuch, die Verzeihung der Fürstin zu erlangen — aber vergebens. Darauf bezieht sich der Brief an M^me^ Jaubert („Souvenirs" S. 191/3), aus dem schon A. Barine (S. 166) einiges angeführt hat: „Marraine!! Le fieux est déconfit!!! Savez-vous ce qu'a fait cette pauvre bête? Il a écrit à cœur ouvert, comme un panier, sans rien cacher, sans rien 'enjoliver', sans rien 'mitonner', sans rien 'mignonner', sans rien de rien. On lui en a flanqué sur la tête. On lui en a fait une réponse, ô marraine!! une réponse .... IMPRIMABLE." Mit einem unvergleichlichen Galgenhumor erzählt er der „marraine", unter Thränen scherzend, wie viel er über diese Absage geweint; und dann: „O amour! ce sont là de tes jeux! Que le diable emporte les jeux de l'amour, ils sont encore pires que ceux du hasard. Sacrebleu! marraine, que ça fait de mal, ces petites plaisanteries-là. Sérieusement, je m'abstiendrai dorénavant de toute correspondance ou rapport quelconque avec Son Altesse Sérénissime; 'sous aucune espèce de prétexte', je n'en joue plus ..." Diesen Vorsatz scheint jedoch der Dichter vorerst noch nicht ganz ernst genommen zu haben. Er ist immer noch „horriblement amoureux" (Jaubert S. 195) und hält eine allmähliche Wiederannäherung nicht für unmöglich (S. 193/4).

Aber bald — vielleicht hat ihn M^me^ de Belgiojoso aufs neue vor den Kopf gestossen (vgl. Jaubert S. 199) — ändert sich sein Ton. Er schreibt aus Lorey, dem Schlosse seines

Vetters bei Pacy-sur-Eure: „ . . Jl n'y avait moyen d'arriver à rien de bon; danger de s'aigrir, comme vous le prévoyiez très justement; 'item', raison de souffrir, et de souffrir très sérieusement malgré toutes mes plaisanteries, etc.; 'donc', j'ai fait pour le mieux en partant, parce que le voyage distrait, parce que l'absence fait oublier, parce que le parti-pris rend le sang-froid, etc.; en un mot il aurait pu m'arriver malheur, et il ne m'en arrivera pas, à moins que le diable s'en mêle. . . Mais il aurait pu m'arriver bonheur . . il y aurait très certainement pu y avoir entre cette personne et moi un lien, une affection, qui, avec un peu d'habitude et de vieillesse, aurait pu devenir une chose très gentille . . Or, maintenant, je parle très sérieusement, me connaissant fort bien comme je suis, tout est absolument rompu 'net' . . . Je casse un pot renversé, disiez-vous très bien l'autre jour. C'est 'exactly true'. Personne n'est plus faible, plus tergiversant, et plus poule mouillée que votre indécrottable filleul, mais, une fois le pont passé, bonsoir la rivière. Ce n'est pas du courage que j'ai, c'est une espèce de besoin d'aller, comme un cheval qu'on entraîne, qui fait que je ne reviens plus sur une barrière franchie. C...[1] est maintenant comme morte pour moi. — Comparaison: Figurez-vous un œuf qu'on fait danser dans sa main, qui est bien frêle, bien léger, mais toujours très bon à faire cuire et très prêt à se laisser mettre au pot tant qu'il n'est pas cassé. Mais une fois tombé par terre et cassé, il n'y a pas de cuillère, 'il n'y a pas rien' qui puisse remettre le jaune dedans et le faire redevenir œuf; il ne reste qu'une coquille en morceaux et un petit gribouillis. Tel est l'état de mon aimable cœur. Et bien, marraine, je prends la liberté de dire, et j'en ai le droit ou le diable m'emporte, dussiez-vous me trouver 'outrecuidant', ces femmes qui font les bégueules, qui me maltraitent, me méconnaissent, me font souffrir à plaisir, et finalement se font haïr de moi, sont des sottes en toutes lettres: ce n'est pas leur intérêt, ce n'est pas leur instinct,

---

[1]) Vermutlich der Vorname der Fürstin, „Cristina".

ce n'est rien que de la 'blague', à laquelle je ne me trompe pas. Qu'est-ce que c'est, je suppose, que Marco[1] m'écrivant[2] du haut de ses grands yeux que 'le seul bon effet des succès *trop faciles*, c'est d'empêcher qu'on ne s'obstine aux succès impossibles'? Qu'est-ce qu'elle veut dire avec ses succès faciles? Certes rien n'était moins 'facile' que certains 'succès' (quel mot horrible) que j'ai en mémoire et rien n'était moins 'impossible' qu'Elle. Qu'est-ce que c'est que cette manière de traiter en petit garçon ou en libertin usé un homme plus jeune qu'elle[3] qui, au fond, la vaut bien, qui se laisse faire par faiblesse, ou plutôt, comme disaient nos pères, par 'mignardise', mais qui peut se redresser si on lui marche sur la queue? Sottise! marraine, vanité qui se trompe et qui manque son but en voulant aller au delà! Qu'aurait-elle dû faire? diriez-vous peut-être, céder? faut-il donc céder sous peine d'encourir l'auguste colère de monsieur? Non, marraine, mais seulement 'comprendre', ne pas feindre de croire ni vouloir faire croire qu'après quelques années d'une vie mondaine on est la présidente de Tourvel, ne pas profiter de ce qu'on voudrait se rendre 'inreconnaissable' pour méconnaître les autres. Savoir à qui on parle, en un mot, avoir la moitié seulement du bon sens, de la délicatesse et de la franchise d'une amie à Elle, qui sait la différence qu'il y a entre un bœuf et un bouvier.[4]"

In diesem Briefe, in den Worten „C... est maintenant comme morte pour moi" haben wir die eigentliche Ueberschrift unseres kleinen Gedichts: es ist der Grundgedanke, der dieses Gemisch von Lob, Tadel und — Mitleid zusammenhält. Leblos,

---

[1]) Diese Bezeichnung gab Musset der Fürstin vielleicht in Erinnerung an die gleichnamige Figur aus dem ersten Teil seiner „Confession", jene italienische Tänzerin, die, eine vollendete Schönheit, aber ohne jegliche Empfindung, eher einer Marmorstatue, als einem menschlichen Wesen gleicht.

[2]) Vielleicht in jener „réponse imprimable", s. S. 109.

[3]) Die Fürstin war am 28. Juni 1808 geboren.

[4]) Musset meint natürlich M^me^ Jaubert selbst.

wie ein Marmorbild, scheint dem Dichter dieser Leib — „on dirait une sainte gothique, oubliée dans sa niche, avec sa pâleur marmoréenne[1], son corps frêle et délié", sagt A. Houssaye („Les Confessions" Bd. I S. 279) von ihr. Mussets Vergleich aber ist besonders prägnant: nicht eine beliebige Statue, sondern gerade Michelangelos „Nacht" in der Medicäergruft zu Florenz, wählt er, das Symbol des Todes (s. z. B. H. Grimm „Leben Michelangelos[4]" II 129). Und doch denkt jeder zugleich an die edlen, regelmässigen Züge dieses in Todesschlaf gebannten Antlitzes.[2] Wir sahen schon, wie unser Dichter denselben Vorzug an dem Gesichte seiner „Toten" schätzte (s. S. 108). Man wird an Eugène Delacroix[3] erinnert, der auch beim Anblick der Fürstin immer wieder seiner Bewunderung Ausdruck gab, einer kalten Bewunderung aber, denn nur wenn sie lächele, sagte er, glaube man ein lebendes Weib zu sehen.

Diesen Kontrast hat Musset durch den Hinweis auf die „Nacht" offenbar bezeichnen wollen, wie er ihn in den folgenden Strophen deutlicher auch durch die Form seines Ausdruckes gekennzeichnet hat. Inmitten aller der Vorwürfe hat er geschickt die Erinnerung an die „süsse Stimme" unterzubringen verstanden, deren „Zauberklang" auch von anderen so sehr gerühmt ward

---

1) Ganz ähnlich Mme Jaubert „Souvenirs" S. 37. — Das Porträt der Fürstin von Henry Lehmann, auf welches Houssaye bei seiner Schilderung verweist, erschien einem Salonkritiker (L. Peisse in der Rev. des Deux Mondes v. 15. April 1844 S. 364) als „image froide, immobile, morte", und er nannte es eine „Verleumdung" — allzu galant, denn die Fürstin selbst schätzte, was sehr bezeichnend ist, gerade dieses Porträt am höchsten (s. A. Houssaye Bd. II S. 18). Vgl. auch besonders A. Houssaye Bd. II S. 2.

2) Auch sonst erscheint es bei unserem Dichter als Schönheitsideal, so in „Les Deux Maîtresses" V (Œuvr. Compl. Bd. VI S. 117): „Jamais Mme de Parnes n'avait été si belle . . . l'ange de la nuit ne sortit pas plus beau d'un bloc de marbre de Carrare sous le ciseau de Michel-Ange".

3) Uebrigens hatte es die Fürstin auch mit ihm durch eine rücksichtslose Aeusserung, welche den zartfühlenden Künstler tief verletzte, für immer verdorben (s. Mme Jaubert „Souvenirs" S. 38).

(vgl. Jaubert S. 181); auch die „schönen Augen" hat er nicht vergessen, deren Blick ihn so oft bezwungen[1] — „si grands, si grands, si grands que je m'y suis perdu et que je ne m'y retrouve pas", wie er einmal von diesen Augen schrieb (A.Houssaye Bd. I S. 280).

Doch vermögen auch so viel äusserliche Vorzüge den Dichter nicht darüber hinwegzutäuschen, dass dieser Frau alles fehlt, was das Leben vom Tode scheidet: Herz, Gedanken und Seele. Und so bleibt ihr Handeln und ihr Sinnen trotz allem Schein ohne wahren Wert. Die Leser jener Zeit erblickten in den drei Strophen (2-4) — mochte es nun Mussets Absicht entsprechen oder nicht — gewiss Anspielungen auf die modische Frömmigkeit[2], der damals eine ganze Anzahl vornehmer Damen in Paris huldigte — vielleicht keine so sehr, wie eben die Fürstin Belgiojoso. Sie vor allen suchte in einer Weise, die den Spott fast herausfordern musste, jeder Veranstaltung den Mantel der Religiosität umzuhängen. Besonders hatte dafür die Musik herzuhalten, die in ihrem Salon eifrig gepflegt wurde (s. z. B. Edgar Quinet „Lettres" Bd. II S. 295 und 307). Es scheint, als ob sie die Aufführung eines Händelschen Oratoriums für etwas Unerlaubtes halte, wenn sie nicht durch die Charwoche gewissermassen entschuldigt werde (s. Rev. de Paris, April 1840, S. 235 und S. 308). Dass Liszt und Thalberg bei ihr spielten, hörte man nur, wenn vorher ein Billetverkauf zu Gunsten verarmter Italiener stattfand[3] (ebd. März 1837, S. 221). Aber die Fürstin wusste durch den wohlthätigen Zweck auch prunkvolle Ballfestlichkeiten in ihrem Hause (s. Rev. de Paris, Juni 1840, S. 70) und einmal sogar einen — „bal Mabille" (s. A. Houssaye Bd. II S. 317) zu heiligen: dabei fiel denn allerdings nur „or sans pitié" ab, und mehr als die Befriedigung

---

1) Vgl. Jaubert S. 195 und 219, A. Houssaye Bd. II S. 1, ferner Brief 19, Œuvr. Compl. Bd. X S. 309.

2) Vgl. Rev. de Paris 1840, April S. 312, Mai S. 77.

3) Vgl. auch Franz Liszt, Gesammelte Schriften (La Mara) Bd. II S. 102 Anmerkung.

über das vollbrachte gute Werk kam der Fürstin ein „je me suis bien amusée“ (s. Houssaye a. a. O.) aus dem Herzen.

Zu diesen guten Werken fragwürdigen Charakters wurden die vornehmen Damen oft genug von jenen eleganten Priestern bestimmt, deren es damals mehr als einen in Paris gab (s. M[me] Jaubert „Souvenirs“ S. 94). Mit ihnen zu verkehren war ebenfalls Mode, und auch hier ging M[me] de Belgiojoso mit dem Beispiel voran. „Lorsqu'on lui rendait visite dans son petit hôtel de la rue d'Anjou, on la surprenait d'ordinaire à son prie-dieu, dans son oratoire, sous le rayon orangé d'un vitrail gothique, entre de poudreux in-folio, la tête de mort à ses pieds; un saint homme la quittait, le prédicateur en vogue, l'abbé Combalot ou l'abbé Cœur“ (Daniel Stern, „Mes Souvenirs“ S. 356). Gerade bei ihr scheint übrigens die Beschäftigung mit der Theologie etwas mehr gewesen zu sein, als ein blosses Zugeständnis an die Modeliebhaberei: brachte sie es doch sogar zu einem vierbändigen „Essai sur la formation du dogme catholique.“

Es erscheint also doppelt hart, wenn Musset von dieser jedenfalls hochintelligenten Frau (vgl. M[me] Jaubert S. 182 und S. 286) sagt:

Elle pensait si le vain bruit
D'une voix douce . . . .
. . . .
Peut faire croire à la pensée.

Oder wollte er damit gerade auf jene eigentümlichen Studien anspielen? Erblickte auch er in ihnen nur einen Beweis mehr für der Fürstin Sucht nach dem „Effekt“, wie Balzac sie ihr vorwarf (vgl. seine Correspondance Bd. I S. 389) und die Gräfin d'Agoult in jener ebenso anschaulichen wie maliciösen Schilderung, der soeben einige Zeilen entlehnt wurden? Das wird man kaum behaupten wollen: es ist nicht wahrscheinlich bei einem so parteiischen Beurteiler, wie es Musset doch entschieden war. Eher scheint es, als habe er hier dem glänzen-

den Kontrast zu der „voix douce et cadencée . ." ein allzu grosses Opfer gebracht.

Die Sympathie, welche der Dichter für die „Tote", die er so leidenschaftlich geliebt, immer noch hat, kommt nun mehr und mehr zum Vorschein. Schon aus der Strophe „Elle priait . . .", bei welcher einem jedoch das pittoreske Betgemach aus M^me^ d'Agoults Erzählung fast unwillkürlich wieder in den Sinn kommt, hört man nicht nur eine Anklage heraus, sondern eben so viel Bedauern, dass bei dieser Frau selbst das Gebet nur eine äusserliche Handlung ist. Auch ihr Lächeln ist nur Schein, wie ihre Thränen — und hier tritt ganz deutlich in des Dichters Worten das Mitleid an die Stelle des Vorwurfs.

Noch einmal aber wird sein Ton bitter, bei dem Fehler der Fürstin, der ihm selbst so herben Schmerz gebracht hatte:

Elle aurait aimé si l'orgueil
. . . .
. . . .
N'eût veillé sur son cœur stérile.

Und doch — wie viel milder als Balzacs hartes Urteil, die Fürstin Belgiojoso „spiele den Vampyr", klingen jene Verse im Munde des Dichters, dessen Thränen sie doch wirklich, wie man mit Houssaye (I 280) sagen kann, getrunken hat — während ihr Balzac nach kurzer Zeit den Rücken kehrte (s. die „Correspondance" a. a. O.).

Hatte der grosse Menschenkenner Recht? Spielte sie wirklich den Vampyr? Und war ihr ganzes Wesen nur „Spiel", das auf den „Effekt" hinaus wollte? Eine bestimmte Antwort auf diese Fragen wäre die Lösung eines psychologischen Rätsels. Die Fürstin Belgiojoso ist auch heute eine „personnalité inédite", wie sie einer ihrer Zeitgenossen, A. Houssaye („Les Confessions" Bd. II, S. 2), treffend bezeichnet hat. Auch Musset dachte vielleicht daran, wenn er sie mit der Rätselprinzessin Turandot (s. z. B. S. 107) verglich. Wer eine erschöpfende Darstellung der französischen Geistesgeschichte im zweiten Viertel unseres Jahrhunderts geben wollte, jener hoch-

interessanten Periode, in welcher die Belgiojoso eine sehr charakteristische Erscheinung ist, der würde nicht umhin können, dieser vielseitigen Frau ein eindringliches Studium zuzuwenden. Es würde dabei unzweifelhaft ein ganz anderes Bild entstehen, als bei diesen Erläuterungen zu einem „portrait de circonstance".

So hat Musset selbst seine Verse „Sur une Morte" genannt (s. Jaubert S. 212), und man würde ihm das grösste Unrecht thun, wenn man eine wirkliche Schilderung der Fürstin in dem kleinen Gedichte sehen wollte. Man hat es oft grausam genannt, und auch das ist, wie wir gesehen haben, eine Verkennung. Wer zu lesen versteht, wird heute noch den Eindruck haben, den M^me^ Jaubert in die Worte gefasst hat, man habe bei dem Erscheinen des Gedichtes kaum sagen können, ob es von Hass oder von Liebe eingegeben sei (Souvenirs S. 202). Schon am 9. Oktober — die Verse waren am 1. in der Revue des Deux Mondes erschienen — schreibt Musset an seine „marraine": „. . A présent que mon parti est pris de ne plus la revoir, je puis vous dire franchement mon opinion sur elle. Je l'aime, je l'aime, je l'aime et je l'aime beaucoup." Und dann wieder (der Brief trägt bei M^me^ Jaubert das Datum „vendredi 28" — vermutlich doch „octobre"): „. . Oui, marraine, et je me confesse à vous . . J'ai pensé à mes derniers vers, et je les ai sincèrement regrettés, mais très sincèrement. C'est mal, c'est absurde, non pas de les avoir faits, mais de les avoir imprimés[1]. — 'Voilà ma bête, allez-vous dire, il est bien temps maintenant!' et vous allez me comparer à cet homme prudent qui, ayant parié de traverser un bassin gelé pieds nus sur la glace, arrivé au milieu, trouva que c'était trop froid, et revint sur ses pas, au lieu de continuer. Eh bien, non, en tout honneur, je ne l'aime plus, du moins je ne souffre plus seulement pour deux sous quand j'y pense; je

[1]) Das Stück ist dem entsprechend in keine der Gedichtsammlungen Mussets aufgenommen, die zu seinen Lebzeiten erschienen (Jaubert S. 165 u. 211).

n'ai aucune espèce d'envie de me 'rabibocher', comme disent les gamins. Mais je ne suis pas content: je voudrais qu'il y eût un moyen quelconque de réparer la chose. Trouvez-moi donc cela, vous. — Mettez votre menton dans votre main, appuyez votre coude sur votre jarretière, brûlez-vous le bout du pied, et donnez - moi un conseil. Il est positif que personne ici n'a cru les vers adressés à Uranie. Ni mon frère ni moi n'avons entendu âme qui vive les lui appliquer[1] . . Ainsi voyez un peu, et dites-vous bien, que je ne veux pas de réconciliation, sous aucun rapport, aucun rapprochement. J'en ai bien assez, à présent que c'est fini. Mais je sens que j'ai été trop loin, et je voudrais revenir sur l'impression laissée." (Jaubert S. 206/7.)

Die Fürstin hatte sich natürlich sofort erkannt, obwohl sie ihren Freunden gegenüber Rachel als das Opfer der Dichterrache bezeichnete. Diese aber wusste den wahren Sachverhalt unter die Leute zu bringen (Houssaye I 282), und Musset hatte sich geirrt, wenn er geglaubt, dass nur die Fürstin selbst die Beziehung der Verse verstände. „S'il eût pu en être ainsi," meint M^me^ Jaubert (S. 211), „le pardon eût été aisé. Une 'furia amorosa' portait en elle son excuse. Mais l'envie veillait, et tout fut mis en œuvre pour exciter le courroux de la femme."

Auf der anderen Seite wurde Musset zum Ueberdruss getrieben besonders durch den italienischen Dichterling Leopardi, der ihn mit seinen komischen Versuchen, den Ritter der Fürstin[2] zu spielen, noch längere Zeit belästigte. „Vous savez sans doute," schreibt er an die „marraine", „que . . Leopardi est venu

---

[1]) Einige bezogen sie auf George Sand, die meisten aber auf Rachel (Jaubert S. 212).

[2]) Über das Verhalten des Fürsten Belgiojoso in dieser Angelegenheit wissen wir nichts. Er war jedenfalls viel zu geschmackvoll, um an der wahren Bedeutung der Verse zu zweifeln. Eine wirkliche Beleidigung seiner Gemahlin hätte er, obwohl er getrennt von ihr lebte, in seiner durch und durch ritterlichen Gesinnung (vgl. d'Alton-Shée, „Mes Mémoires", Bd. I S. 94/5) auch seinem Freunde Musset nicht hingehen lassen.

m'apporter ici une pièce de vers italiens, où il s'est amusé à retourner les miens comme une manche de veste ce qui se trouve fort ingénieusement faire le plus pompeux éloge d'Uranie. Il voulait que je les fisse insérer dans la 'Revue', et j'ai cru d'abord qu'il se moquait de moi, mais point. Il m'a écrit deux lettres dans cette idée au moins baroque. Décidément, ils sont tous un peu fous . . ." (Jaubert S. 216.)

Nachdem die Fürstin Leopardi endlich zum Schweigen gebracht hatte, scheint es zu einem äusserlichen Ausgleich gekommen zu sein, wie ihn Musset in dem vorhin zitierten Briefe gewünscht hatte; die persönlichen Beziehungen aber zwischen ihm und der Fürstin Belgiojoso hörten wohl ganz auf. „La princesse", sagt M^{me} Jaubert (S. 218) etwas unbestimmt, „finit par accepter avec indulgence la forme inaccoutumée et poétique d'une désespérance amoureuse. Puis, des deux côtés, la blessure se cicatrisa surtout par l'absence. Parfois, dans la correspondance, quelques mots réveillaient les souvenirs, comme ces éclairs qui, à longues distances, survivent à l'orage."

Die Fürstin musste ja auch zufrieden sein: was d'Alton-Shée einmal als ihr Ideal bezeichnet hat, „d'inspirer une passion glorieuse, en faisant le malheur du poète dont les larmes l'eussent immortalisée" (s. Jaubert S. 111), war verwirklicht — vielleicht in etwas anderer Weise, als sie es erwartet hatte. Sie selbst aber wird wohl bemerkt haben, dass das kleine Gedicht, über welches man ihren Namen setzen könnte, unter den Schöpfungen Mussets, die im eigentlichsten Sinne als Kunstwerke zu bezeichnen sind, einen der ersten Plätze verdient.

IV. Aus dem Jahre 1843.

Wer die lyrische Produktion Alfred de Mussets in chronologischer Folge übersicht, der begrüsst gerne das Jahr 1843 ob einer Reihe herzerfreuender Spätlinge, die es dem Dichter noch beschert hat. Das grösste Gedicht aus dem Jahre 1843, „Le Treize Juillet", tritt ihnen gegenüber in den Hintergrund, nicht sowohl weil es dem Gegenstande nach noch in das vorhergehende Jahr gehört, als vielmehr deshalb, weil diese bitteren Thränen Mussets — die letzten, von denen ein Gedicht zeugt, — fast völlig verschwinden inmitten der heiteren Stimmung, die, über blosse Resignation stellenweise weit hinausgehend, für Musset über dem Jahre 1843 zu liegen scheint.

Aus den mannigfachen schweren und leichten Stürmen, welche die Liebe seinem Herzen während der vorhergegangenen Jahre noch gebracht hatte — „Oui, femmes . . .", „Jamais", „Adieu", „A Madame G.***" (Sonnet und Rondeau), „Sur une Morte" sind ihre köstlichen Früchte — tritt er nun heraus mit den Worten:

> De ces biens passagers que l'on goûte à demi,
> Le meilleur qui nous reste est un ancien ami.

Wie freudig er dieses Motto im Jahre 1843 beherzigt hat, zeigt schon ein Blick auf einige Briefe an den treuesten Freund, seinen Bruder Paul, der ihn im Herbst 1842 verlassen hatte, um für längere Zeit in Italien seinen Aufenthalt zu nehmen

(s. P. de Musset, Biographie S. 282, Brief Alfreds an die „marraine“ vom 23. November 1842, No. 20, Œuvr. Compl. Bd. X S. 313). Da ist zuerst die Erzählung, wie er sich auf die drolligste Weise mit seiner alten Herzensfreundin Rachel ausgesöhnt hat bei dem lustigen Bulozschen Diner am Dreikönigsabend (Briefe No. 21 u. 22, Januar resp. Februar 1843, Œuvr. Compl. Bd. X S. 314/5). Dann berichtet er dem Bruder (22. Mai, No. 24, a. a. O. S. 322) über die Erneuerung der Freundschaft mit Victor Hugo: sie ist poetisch besiegelt durch das Sonett „A M. Victor Hugo“ (datiert „26 avril 1843“), dessen Kernverse wir so charakteristisch für den Musset von 1843 fanden. In demselben Briefe erwähnt er auch den Sonettwechsel mit M^{me} Mennessier, der Tochter Charles Nodiers. Sie und ihr Vater gehörten ebenfalls zu dem erlesenen Kreise jener Frühstückstafel in Ulric Guttinguers Garten, die Musset und Hugo wieder zusammengeführt hatte (s. No. 24 der Briefe a. a. O. S. 322 und M^{me} Mennessier-Nodier, „Ch. Nodier . .“ S. 348/9).

a. A Charles Nodier.

(Œuvr. Compl. Bd. II S. 310, zuerst Rev. des Deux Mondes v. 15. Aug. 1843.)

Nodier mag, als er Musset bei Guttinguer wieder einmal die Hand schütteln konnte, ihm wohl gesagt haben, wie sehr er ihn oft in dem geselligen Kreise vermisse, der sich auch in den letzten Jahren Nodiers noch jeden Sonntag Abend um ihn scharte. Unser Dichter aber hatte, wie es scheint, nochmals die Gelegenheit vorübergehen lassen, seinem alten Freunde die grösste Freude zu machen, die es für diesen gastfreiesten aller Menschen gab. Da griff Nodier, — so wenigstens erzählt Herr Édouard Grenier („Souvenirs littéraires“ S. 76) — zu einer Art List, um Musset wieder einmal bei sich zu sehen. Der junge Grenier, der, wie so viele andere, in Nodier einen väterlichen Freund fand, hatte ihm unter anderen Gedichten auch ein an Musset gerichtetes Sonett[1] vorgelegt, das aber bisher noch nicht zur Kenntnis des Gefeierten gelangt war. Dafür sorgte nun Nodier:

[1]) s. Éd. Grenier, „Poésies complètes“ (1882), S. 288.

das Gedicht wurde sofort an Musset gesandt, aber nicht allein, sondern mit einem Briefe von Nodiers Tochter, M[me] Marie Mennessier.

Das musste allerdings wirken, denn der bezaubernden Liebenswürdigkeit dieser Frau vermochte kein Dichter zu widerstehen. Wie viele haben ihr gehuldigt — von Victor Hugo (vgl. No. XXXI der „Feuilles d'Automne", Œuvr. Compl. Bd. III S. 173[1]) bis zu Jacques Jasmin, dem Dialektdichter aus Agen, der im Jahre 1845 der „poulido damo de Paris" sein Gedicht „Maltro l'Innoucento" zueignete (s. Œuvr. Compl. Bd. I S. 150). Mit am berühmtesten ist das Sonett, zu welchem sie den jungen Félix Arvers begeisterte:

Ma vie a son secret, mon âme a son mystère . . .

(s. „La Grande Encyclopédie" s. n. Arvers, ferner Éd. Grenier, Souv. litt. S. 74[2]) — Arvers verdankt ihm die Unsterblichkeit.

Den reichsten Dichtertribut aber hat ihr unser Alfred de Musset[3] entrichtet. Schon im Jahre 1833 hatte er ihr mit dem kleinen Gedichte

---

[1]) „A Madame Marie M." mit dem vielsagenden Motto: „Ave Maria, gratia plena."

[2]) Eine andere Version macht ihr dieses Sonett streitig (sieh H. Blaze de Bury in der Rev. des Deux Mondes v. 1. Februar 1883, S. 621). — Das Sonett ist ausser in Arvers' Gedichtsammlung „Mes heures perdues" z. B. auch bei Vapereau „Dictionnaire des Littératures" s. n. Arvers zu finden.

[3]) Sonst wüsste ich noch zu nennen: Émile Deschamps (Poésies S. 195), A. Fontaney (in J.-B.-A. Souliés „Keepsake français pour 1831" S. 196), Évariste Boulay-Paty (Sonnets S. 161). Ueber die (mir nicht bekannten) Verse, welche die Dichterin M[me] Amable Tastu an Marie Nodier gerichtet hat, s. den Brief von Nodiers Freund Ch. Weiss, vom 28. Okt. 1826 (Lettres de Ch. Weiss . . p. p. Pingaud S. 36). — 1836 erschien, von M[me] Mennessier veröffentlicht, eine Gedichtsammlung „La Perce-Neige", welche meist ihr gewidmete Stücke, u. a. auch A. de Mussets „Madame, il est heureux . . ." enthält (Mitteilung des Herrn M. Clouard). Eine kurze Anzeige dieses Bandes in der „Revue de Paris", Dez. 1835, S. 271, nennt von Autorennamen, die darin vertreten sind, Sainte-Beuve, Brizeux, Peyronnet, Guttinguer, Marquis de Custines, Comte de Rességuier, M[mes] Desbordes-Valmore, Tastu, Waldor.

Madame, il est heureux celui dont la pensée
A pu servir de sœur à la vôtre un seul jour

dafür gedankt, dass sie Verse von ihm in Musik gesetzt hatte. Zehn Jahre waren seitdem vergangen, und der Dichter ergriff nun gerne die Gelegenheit, seine Huldigung zu erneuern. Nachdem er alsbald seine Freunde im Arsenal — dort wohnte Ch. Nodier, der von 1824 ab an der Spitze der Arsenalbibliothek stand — wieder aufgesucht hatte, sandte er, voll der innigen Herzensfreude, auch hier eine alte Freundin so treu gefunden zu haben, gleich am folgenden Tage M^{me} Mennessier das Sonett

Je vous ai vue enfant, maintenant que j'y pense . .

Ein paar Sätze aus der gestrigen Unterhaltung, so scheint es, liefern, leicht umgestaltet, dem Dichter die ersten Verse, und er geht davon aus, um dankbar die Zeit, des Menschen „trostreiche Reisegenossin", zu grüssen und ihr „Kind", die holde Erinnerung.

M^{me} Mennessier blieb die Antwort nicht schuldig, und es war eine würdige Antwort, die sie dem Bruder in Apoll[1] erteilte. Musset empfing von ihr folgendes Sonett:

La fleur de la jeunesse est-elle refleurie
Sous les rayons dorés du soleil d'autrefois?
Mon beau passé perdu connaît-il votre voix,
Et vient-il, l'étourdi, railler ma rêverie?

Par la chute des jours mon âme endolorie
A laissé ses chansons aux épines des bois.

---

[1]) Die beiden schönen Sonette an Musset sind, wie es scheint, nicht die ersten dichterischen Versuche von Marie Nodier. Schon am 7. Dezember 1830 schreibt Nodier — er vergötterte Marie, sein einziges Kind, geradezu — an Weiss (Correspondance . . . de Ch. Nodier p. p. Estignard S. 238): „Ma fille s'est trouvé un nouveau talent dont je ne me doutais guère. Elle fait des vers dont je n'ose juger, mais qu'on m'a fait lire pendant quelques jours pour des pièces inédites d'André Chénier, et qui m'ont paru admirables." — In demselben Briefe ist auch das Erscheinen ihrer Kompositionen in Aussicht gestellt: „Elle compose un recueil bien exécuté sous le titre de 'Mélodies mélodiques'." S. darüber ferner Weiss' Briefe vom 14. Dez. 1830, 3. Jan. und 2. Dez. 1831 (S. 84, 85 und 91 bei Pingaud).

Du fardeau maternel j'ai soulevé le poids,
J'ai vécu, j'ai souffert, et je me suis guérie.

Hélas! qu'il est donc loin le printemps écoulé!
Que d'étés ont séché son vert gazon foulé!
Que de rudes hivers ont refroidis sa sève!

Mais de votre amitié le doux germe envolé
A retrouvé sa place, et mon cœur consolé
En recueille les fleurs au chemin que j'achève.

Ein wenig schwermütig hat die Freundin in diesen Versen auf die Vergangenheit zurückgeblickt, sie hat von Dornen gesprochen, die sie auf dem Lebenswege verletzt, besonders seit Muttersorgen[1] ihr Herz beschweren. Verwundert erwidert nun Musset der anmutigen Frau, welche die Jugend des Gemütes eben so wohl bewahrt zu haben scheint, wie die des Antlitzes:

Vous parlez de regrets et de mélancolie ...?

Er wird nun ernster bei dem Gedanken an die viel härtere Schule, die **sein** Herz durchzumachen gehabt. Und doch möchte er noch einmal jung sein. Er weiss recht wohl:

Aimer n'importe quoi, c'est un peu de folie.

Aber wie ein halbes Jahr vorher in „Après une Lecture", in dem Bekenntnis seiner idealen Poetik, so möchte er auch hier wieder sagen

Mon premier point sera qu'il faut déraisonner[2],

man muss eben „Thorheiten" begehen oder doch denken können. Wie ihm damals Opheliens Wahnsinn, aus massloser Liebe entsprungen, als ein Stadium erschienen war, welches jeder wahre Dichter durchlebt haben **müsse**, so wünscht er

---

[1]) Marie Nodier war seit dem 9. Februar 1830 (s. Nodier an Weiss, am 12. Januar 1830, S. 228 bei Estignard) verheiratet mit Jules Mennessier. Sie hatte vier Kinder, die Ch. Nodiers höchste Freude waren (Mme Mennessier-Nodier „Ch. Nodier" S. 362, Nodier an Weiss, bei Estignard S. 263 und 281, Wey in der Revue de Paris, Februar 1844, S. 46).

[2]) Vgl. damit auch folgende Stelle in einem Briefe an die „marraine" (Mme Jaubert, „Souvenirs" S. 186): „Déraisonner en conscience, voilà la grande affaire de la vie. Quand on n'ose plus déraisonner, il faut se brûler la cervelle ou se marier."

sich jetzt ihre Blumengewinde zurück, die, wie Ophelia selbst Symbole der Jugend und der Liebe und ihrer goldenen Illusionen, zugleich mit Hamlets Geliebter von den Wellen hinweggeschwemmt werden.

Abermals antwortet Mme Mennessier mit einem Sonett, dessen Kenntnis wir ebenso, wie die des vorhergehenden, Herrn Éd. Grenier (s. seine „Souvenirs littéraires" S. 78 und 79) verdanken:

Ce doux bouquet mouillé qui s'effeuille à nos yeux
Et que jamais la main n'a pu reprendre ou suivre,
Ne le regrettons pas! J'ai lu dans un vieux livre
Que son nœud détaché voulait parler d'adieux.

Du foyer paternel, vous, l'esprit radieux,
Dans l'ardente mêlée où le triomphe enivre,
Vous vous souvenez donc qu'en essayant de vivre
Ensemble nous étions partis d'un vol joyeux?

Nous avons traversé la merveilleuse plaine
Où la fleur du jeune âge, amicale et sereine,
Dit: „La vie est charmante et l'avenir béni."

Puis je vous vis monter quand je perdis haleine.
A la cime des monts votre aile souveraine
Allait chercher son aire, et je gardais mon nid.

Sie greift also zunächst Mussets Bild von dem „bouquet d'Ophélie" auf; aber diese ersten Verse sind, wie mir scheint, nicht ohne Dunkelheit. Ist es eine Mahnung zur Resignation, was sie in einem „alten Buche" gelesen hat, dass jenes Blumenstrausses

. . . nœud détaché voulait parler d'adieux —

mit anderen Worten also: es ist ein Naturgesetz, in welches wir uns fügen müssen, dass uns die köstlichen Güter der Jugend, eines nach dem anderen, entschwinden —? Oder sollen die Gewinde der Ophelia an den Tod gemahnen, weil diese sie bei ihrem letzten Abschied zerpflückt und verteilt? Denkt die Dichterin vielleicht geradezu an eine bestimmte unter Ophelias Blumen, an das Rosmarin nämlich, welches man als Sinnbild

der Erinnerung den Toten wirft[1]? Shakespeare selbst oder allenfalls ein Buch volkstümlicher Ueberlieferungen hätte man in dem vieux livre dann zu sehen. Klar ist jedenfalls:

Ce doux bouquet . . . .
. . . .
Ne le regrettons pas! . . . . . .
. . . .

In Worten, die eben so schön, wie einfach und bescheiden sind, sucht sie dann dem Dichter zu zeigen, dass er gar keinen Grund habe, mit Schwermut auf die durchmessene Bahn der Jugend zurückzublicken, er, den diese Bahn bis zu dem Gipfel des Ruhms geführt habe, während sie, die doch fast gleichzeitig mit ihm „sich aufgemacht" — M^{me} Mennessier war am 26. April 1811 geboren, also nur ein paar Monate jünger als Musset — so weit hinter ihm zurückgeblieben sei.

An demselben Abend noch erhielt sie Mussets drittes Sonett:

Vous les regrettiez presque en me les envoyant . .,

in welchem er es noch einmal recht nachdrücklich ausspricht, wie wohl ihm der Beweis dieser treuen Freundschaft gethan habe: alles Leid, welches die Vergangenheit seinem Herzen beschieden, könnte er über den Worten dieser Frau vergessen, die fast zugleich mit ihm den Traum des Lebens zu träumen begonnen hat. Für dieses Gedicht nun scheint M^{me} Mennessier dem Dichter durch einen Brief gedankt zu haben, und auf ihn beziehe ich das kurze Schreiben Mussets (No. 23, „A Madame Mennessier-Nodier", Œuvr. Compl. Bd. X S. 317, datiert „Vendredi (mai 1843)", welches mit den Worten beginnt: „Je vous remercie, madame, de votre remerciement. J'ai peur que vous n'ayez peur encore d'un sonnet; c'est pourquoi je m'empresse de vous rassurer." Eine Nachschrift zu diesem Briefe lautet: „Si vous rencontriez le docteur Néophobus, voudriez-vous être

---

1) S. M^{me} de Genlis, „La Botanique Historique et Littéraire", Paris 1811, Bd. II S. 53, „Flora's Dictionary." By a Lady. Baltimore (1829), s. v. „rosemary" nebst „Notes".

assez bonne pour lui faire de ma part un sincère et très-humble compliment sur quelques pages de la 'Revue de Paris' où il a trouvé le moyen d'être à la fois charmant et raisonnable, chose qui devient de plus en plus rare." Der „docteur Néophobus" ist kein anderer, als Charles Nodier: er hatte mit diesem Pseudonym eine Reihe von Artikeln in der „Revue de Paris" unterzeichnet, welche sprachliche, stilistische und litterarische Fragen ganz und gar in konservativem und nationalem Sinne erörterten. Musset wird hier speziell an eine grössere Abhandlung, „Les Marionnettes", denken, deren zweiter Teil in der letzten Mainummer der Revue de Paris (S. 221) erschienen war. Seine Komplimente gelangten übrigens, wie sich leicht denken lässt, sehr bald an die richtige Stelle. Nodier freute sich, bei dem jüngeren Dichter Verständnis für die Bestrebungen des docteur Néophobus zu finden, und richtete nun an Musset das Gedicht, welches am 1. Juli in der Revue des Deux Mondes erschien:

J'ai lu ta vive Odyssée
Cadencée . . . .

Für die Bedeutung dieser Anfangsworte bieten uns abermals die „Souvenirs" des Herrn Grenier eine interessante Ergänzung zu dem Bericht Paul de Mussets, dessen Trockenheit und Ungenauigkeit an dieser Stelle besonders fühlbar wird. Man liest hier (S. 291) fast hinweg über die Erwähnung einer „odyssée burlesque", eines lustigen Versstückes, in welchem Alfred die kleinen Erlebnisse eines Ausflugs nach Pontchartrain erzählt hatte. Einer der Ausflügler, Jules Hetzel, habe Nodier, mit dem er eben so eng befreundet war, wie mit den beiden Mussets, einige Verse von jener „odyssée" mitgeteilt, und Nodier habe nun um das Ganze gebeten; „nous le lui envoyâmes. Près d'un an s'était écoulé, lorsque le bon Nodier, dans un accès de gaieté, adressa des vers à l'auteur de cette odyssée burlesque dans le rhythme où elle était écrite." Wir sahen schon und werden es noch weiter bestätigt finden, dass die Geschichte der Entstehung von Nodiers „Stances" eine viel natürlichere ist — die drei schönen Sonette an M^me^ Mennessier erwähnt Paul de Musset gar nicht — und wir wissen dann, was es mit jenem wahrhaft

komischen „accès de gaieté“ auf sich hat, der den „guten Nodier“, nachdem „fast ein Jahr verflossen“ ist, plötzlich überkommt. Grenier nun, der uns schon in diesem Punkte viel besser belehrt hatte, als Paul de Musset, geht S. 84/5 auch etwas näher auf jene „odyssée“ ein, und ein paar Strophen[1], die er aus dem Gedächtnis zitiert, zeigen allerdings, dass die Form des Mussetschen Scherzgedichts (vierzeilige Strophen, in denen je eine längere Verszeile mit einer bedeutend kürzeren wechselt) vielleicht die von Nodiers „Stances“ beeinflusst hat.

Im übrigen aber ist die Erwähnung der „odyssée“ hier etwas rein Zufälliges: nächst den Sonetten an M^me^ Mennessier war es das letzte, was Nodier von Musset gelesen hatte — selbst wenn man Pauls Angabe, es sei seit jener Mitteilung Hetzels „fast ein Jahr verflossen,“ volles Vertrauen schenkt, würden zwischen der „odyssée“ und den Sonetten nur „Sur une Morte“ und „Après une Lecture“ liegen — und es ist gewiss sehr natürlich, dass er davon ausgeht, wenn er seiner Sympathie für Mussets dichterisches Schaffen Ausdruck verleihen will. Unserem Dichter aber wird hier eines der unumwundenen Geständnisse höchster Anerkennung zu Teil, wie sie damals, ehe er auf dem Umweg über die Bühne dem grösseren Publikum bekannt geworden, noch so selten waren. Wir sehen, wie hoch Nodier gerade den Lyriker Musset, den Dichter der „Nuits“ stellt: fühlt man sich doch durch die Stimmung dieser „Stances“, stellenweise sogar durch ein einzelnes Wort („réduit“ z. B.) — und das entspricht wohl Nodiers Absicht — an die originelle Art des nächtlichen Zwiegesprächs zwischen Dichter und Muse erinnert, an die „Szenerie“, von der man, namentlich in den beiden letzten, besonders dramatischen „Nuits“, geradezu reden kann.

Etwas plötzlich verlässt Nodier dieses schöne Bild, um sein Lieblingsthema, die Kritik an allerlei litterarischen Miss-

[1]) Da das ganze Stück sich nur an verhältnismässig schwer zugänglicher Stelle findet, so ist es wohl gestattet, es als eine Art Anhang zu diesem Abschnitt mitzuteilen (s. u. S. 144).

ständen, in einigen väterlichen Ermahnungen zu variieren. Natürlich sind diese Ermahnungen nur eine Form für Gedanken, in denen Musset, wie Nodier recht wohl wusste, völlig mit ihm übereinstimmte. Er würde ja Eulen nach Athen getragen haben, wenn er vor politischem Pressgekläff, schlechten Feuilletonromanen, geistlosen Zungenhelden, neuerungssüchtigen Sprachverderbern, albernen Reimpedanten den Dichter hätte warnen wollen, der dritthalb Jahre früher in unübertrefflicher Satire gesagt hatte:

. . . . A mon esprit se présentaient en hâte
Nos vices, nos travers . . . .
. . . .
D'abord le grand fléau qui nous rend tous malades,
Le seigneur Journalisme et ses pantalonnades;
. . . .
Le règne du papier, l'abus de l'écriture,
Qui d'un plat feuilleton fait une dictature
. . . .
Puis nos discours pompeux, nos fleurs de bavardage
. . . .
Puis nos livres mort-nés, nos poussives chimères,
Pâture des portiers; et ces pauvres commères,
Qui, par besoin d'amants ou faute de maris,
Font du moins leur besogne en pondant leurs écrits...

und den Manen Mathurin Régniers zugerufen hatte:

Comme elles tomberaient, nos gloires mendiées,
De patois étrangers nos muses barbouillées,
Devant toi qui puisas ton immortalité
Dans ta beauté féconde et dans ta liberté!
Avec quelle rougeur et quel piteux visage
Notre bégueulerie entendrait ton langage,
. . . .
Quel troupeau de mulets dandinant leurs sonnettes
. . . .
Passeraient devant nous . . . .
Et quel plaisir de voir, sans masque ni lisières,
A travers le chaos de nos folles misères
Courir en souriant tes beaux vers ingénus,
Tantôt légers, tantôt boiteux, toujours pieds nus.

Aber wenn wir uns des oben erwähnten Postskriptums erinnern, so wissen wir, dass wir solche Ergiessungen dem „docteur Néophobus“ zu gute halten müssen, dem ja Musset erst wieder seinen Beifall bezeugt hatte. Der „docteur Néophobus“ kommt denn auch ganz leibhaftig zum Vorschein in den Worten

Fuis les grammes et les mètres
De nos maîtres,
Jurés experts en argot
Visigoth.

die wie eine kurze Zusammenfassung seiner Ausfälle gegen die barbarischen Bezeichnungen des Dezimalsystems klingen. In der „Diatribe du docteur Néophobus contre les Fabricateurs de Mots“ (Rev. de Paris, Dezember 1841, S. 81 ff.) war er mit wunderlichem Eifer gegen diese „Neuerung“ aus dem Jahre 1799 aufgetreten[1], hatte sogar sachliche Gründe dagegen vorgebracht, die freilich trotz allem Witz mehr altfränkisch als überzeugend sind und sich bis zu der Behauptung verstiegen: „La nomenclature des poids et mesures . . est la plus déplorable des turpitudes, et il n'en faudrait pas davantage pour déshonorer le nom français aux yeux du monde et de la postérité, si les gens sensés du pays étaient responsables, aux yeux du monde et de la postérité, de tout ce qui se fait en France depuis cinquante ans.“

Dass man bei „nos maîtres“ und bei „argot visigoth“ nicht nur an die Académie des Sciences und die von ihr vorgeschlagenen Mass- und Gewichtsbezeichnungen denken möchte, sondern auch an Victor Hugo, den „maître“ der romantischen Schule und an die „gotischen“ Worte, die er und seine Anhänger für die Bezeichnung der unentbehrlichen mittelalterlichen Requisiten zu Hülfe nahmen, ist vielleicht ganz im Sinne Nodiers. Bezieht sich doch die nächste Strophe offenbar darauf, dass Musset sich im Gegensatze zu den orthodoxen Romantikern formell so manche Freiheit genommen hat. Nodier wird es am allerwenigsten entgangen sein, dass unser Dichter derjenige war,

[1]) Vgl. auch Éd. Grenier „Souv. litt.“ S. 71, in dem Brief.

der zuerst von den äusserlichen und nebensächlichen Eigentümlichkeiten der Schule sich lossagte und nur die wirklich wertvollen Errungenschaften festhielt, um sie, so viel an ihm lag, zu dem verdienten Ansehen zu bringen.

Nach allen seinen scheinbaren Warnungen hat der ältere Freund dem jüngeren gegenüber nur noch eine wirkliche Bitte: ein müder Greis, bittet er Musset fast zärtlich, ihm die Stunden des Lebensabends manchmal durch seine Gegenwart zu verschönern.

Musset antwortete nicht sogleich. Einer der Fieberanfälle, die schon seit 1840 nicht selten vorkamen (s. P. de Musset, Biographie S. 242) und, wie es scheint, sich nun immer häufiger wiederholten (vgl. Brief No. 18, Œuvr. Compl. Bd. X S. 308, Jaubert S. 204, A. Barine S. 171, P. de Musset S. 274) hat ihn wieder einmal acht Tage lang ans Bett gefesselt. Indem er sich damit entschuldigt, weiss er geschickt ein Kompliment für den Dichter Nodier — hatte doch auch Nodier in seinen „Stances“, wie wir sahen, nicht vergessen, dass er zu dem Dichter der „Nuits“ sprach — geschickt anzubringen: „Auch Du magst manchmal den Schlaf nicht gefunden haben, weil Du mit Herz und Gedanken am Dichterwerke warest, und dann lauschte Dir Dein Trilby, der Kobold von Argail, wie er jeden Ton der ‘braunen Jeannie’ auffängt, wenn sie des Abends am Spinnrocken halb schlafend ihr Liedchen vor sich hin summt.“ Eine ganz andere Schlaflosigkeit hat, zusammen mit dem prosaischsten Fieber, Musset geplagt. Es wäre ein Unrecht, wenn der Freund glauben wollte, sein Schweigen sei Vergessenheit.

Wie könnte er den vergessen, dessen väterliche und doch so „junge Stimme“ ihn eben noch aus beschaulicher Ruhe geweckt hat, vergessen den Dichter, der ihm den Frohsinn wiedergiebt mit seiner „muse toute française“. Sich bei diesen Worten etwas Bestimmteres zu denken, ist für den nicht schwer, der die Bekannt-

schaft des „Docteur Néophobus“ gemacht hat. Aber um den ganzen Umfang ihres Sinnes zu ermessen, wird er sich doch daran erinnern müssen, dass Nodier in seinen litterarisch-nationalen Bestrebungen kein bloss verneinender Geist war. Sie galten zugleich der Erfüllung ganz positiver Forderungen, in der er selbst mit glänzendem Beispiel voran ging. Prosper Mérimée, Nodiers Nachfolger in der Akademie, hat z. B. in seinem discours de réception hervorgehoben, wie viel Nodier für seine Schreibweise der ungemein eifrigen Beschäftigung mit Rabelais verdankte, der, wie kein anderer, seinen Gedanken zu geben wisse „cette forme, je dirai si française, que chacune de ses phrases est comme un proverbe national“ (s. Mérimée, Portraits histor. et littér. S.142). Und Nodier hat das eminent Französische nicht nur in der äusseren Form gesucht, sondern auch seine Denkart ihm frühe angepasst, wie Francis Wey aus seinem eigenen Munde gehört hat, „qu'ayant mis le nez dans les écrivains 'gaulois', il s'éprit des allures de leur esprit“ (Rev. de Paris, Februar 1844, S.38). Dieser Geist ist wirklich auf Nodier übergegangen, er spricht aus seiner Muse, und sie, jedem Zwange feind, sagt Musset,

Me rend la sœur de la santé,
La gaîté.

So steigt denn in ihm die heitere Erinnerung auf an die schöne Zeit zu Ende der zwanziger und zu Anfang der dreissiger Jahre, da Nodier ihm und so vielen anderen zuerst als väterlicher Freund entgegentrat — Charles Nodier, der gastfreie Hausherr des Arsenals. „Dans cette chère maison qui leur avait d'abord semblé située au bout du monde, le monde était venu, et avec lui la plus singulière des existences. Jl n'était pas donné aux puissants et aux riches de faire entrer dans leurs palais ce qui s'est longtemps appelé le salon de l'Arsenal, quoique ce salon ne fût pas bien vaste et qu il ne fût rien moins que somptueux, ni de remplacer par le luxe qui s'achète, l'éclat qui rayonnait de tous les points de sa boiserie blanche à de certaines heures de certains jours.“ (M^{me} Mennessier, Ch. Nodier . . S. 290.)

Das waren die berühmten Sonntagabende; denn „Nodier

avait deux existences bien distinctes : son existence de la semaine, existence de travailleur et de bibliophile, son existence du dimanche, existence d'homme du monde et de maître de maison." (A. Dumas, „Mes Mémoires" Bd. V S.119). Nachdem er den Vormittag bei einem Freunde mit einigen „Bibliomanen" — er selbst war einer der eifrigsten — zugebracht und dort gefrühstückt hatte, kehrte er zwischen drei und vier Uhr nach Hause zurück und liess sich von seiner Tochter Marie „putzen" (A. Dumas a. a. O. S. 123). Denn schon um sechs Uhr, zum Diner, sah er regelmässig mehrere Gäste bei sich. „Venait qui voulait, on n'invitait personne. La maison était aux amis, et chacun y montait sans scrupule. Au besoin, on ajoutait un plat et une rallonge, et l'on se mettait à table avec cette gaieté et cet entrain qu'on ne retrouvera meilleurs nulle part" (M^{me} Victor Hugo, zitiert bei M^{me} Mennessier S. 346).

Nach dem Diner that sich dann der Salon auf, in welchem sich Nodiers und der Seinen Gastfreundschaft in ganz anderem Masse bewähren konnte, als vorher im Speisezimmer. „Madame Nodier" — so erzählt A. Dumas, der einer der regelmässigsten Gäste bei Nodiers Sonntagsdiner war — „se levait avec Marie pour aller éclairer le salon . . . Je les suivais pour les aider dans cette tâche, où ma longue taille, qui me permettait d'allumer le lustre et les candélabres sans monter sur les fauteuils, leur était bien utile . . . En s'illuminant, le salon éclairait des lambris peints en blanc avec des moulures du temps de Louis XV, un ameublement de la plus grande simplicité, composé de douze chaises ou fauteuils et d'un canapé recouverts en casimir rouge, et complété par des rideaux de même couleur, par un buste d'Hugo, par une statue d'Henri IV enfant, par un portrait de Nodier, et par un paysage de Regnier, représentant une vue des Alpes. A gauche en entrant, dans un enfoncement pareil à une immense alcôve, était le piano de Marie. Cet enfoncement avait assez de largeur pour que les amis de la maison pussent, comme dans la ruelle d'un lit du temps de Louis XIV, rester près de Marie et causer avec elle, tandis qu'elle jouait, du bout de ses

doigts si agiles et si sûrs, des contredanses et des valses" (A. Dumas a. a. O. S. 125/6).

Die Damen hatten kaum die Lichter angezündet, und Nodier selbst war mit den übrigen Tischgästen eben erst in den Salon eingetreten, als auch schon die ersten der Besucher kamen, die sich jeden Sonntag Abend in so stattlicher Zahl einfanden. Reizend hat der Maler Amaury Duval, einer der eifrigsten Gäste, die erstaunliche Einfachheit zu veranschaulichen gewusst, die bei dem „Empfang" herrschte. „Après avoir traversé une antichambre assez étroite, on entrait dans la vaste salle à manger, qu'éclairait une petite lampe placée sur un poêle. C'est là que, sur la table repoussée près du mur, les invités déposaient leurs manteaux ou leurs pardessus, les femmes leurs chapeaux, et, à côté, les socques et les parapluies, car bien peu de nous pouvaient se donner le luxe d'un fiacre, et ni la pluie, ni la neige, ni rien n'aurait pu arrêter ces charmantes jeunes filles et leurs intrépides danseurs. Une fois débarrassé de son manteau, après avoir jeté un dernier regard sur sa toilette, après avoir vérifié, si un peu de crotte ne restait pas au bas du pantalon, l'invité prenait un petit couloir qui séparait la salle à manger du salon, tournait le bouton comme s'il eût été chez lui, sans avoir la peine ni la possibilité de se faire annoncer, et, la porte ouverte, il jouissait alors du ravissant spectacle d'un bal dont la jeunesse et l'entrain faisaient seuls tous les frais" (Amaury Duval „Souvenirs (1829-30)" S. 13/14[1]).

Nachdem man ein wenig getanzt hatte, kam die geistige Unterhaltung zu ihrem Recht, die in Nodiers Salon begreiflicher Weise eine grosse Rolle spielte. Zuerst pflegte sich dann Nodier selbst zu erheben: an den Kamin gelehnt, begann er eine seiner Erzählungen. „Alors, on souriait d'avance au récit prêt à sortir de cette bouche aux lignes fines, spiritu-

[1]) Es kann nur hier noch auf die anderen hübschen Detailschilderungen verwiesen werden, die A. Duval aus dem gesellschaftlichen Leben im Arsenal und im Salon seiner Schwester gegeben hat, der fast denselben Kreis vereinigte.

elles et moqueuses; alors, on se taisait, alors se déroulait une de ces charmantes histoires de sa jeunesse . . et, soit que Nodier eût entamé le récit d'une histoire d'amour, d'une bataille dans les plaines de la Vendée, d'un drame sur la place de la Révolution, d'une conspiration de Cadoudal ou d'Oudet, il fallait écouter presque sans souffle, tant l'art admirable du conteur savait tirer le suc de chaque chose; — ceux qui entraient faisaient silence, saluaient de la main, et allaient s'asseoir dans un fauteuil, ou s'adosser contre le lambris; et le récit finissait toujours trop tôt . . . Mais Nodier se laissait doucement glisser du chambranle de la cheminée sur son grand fauteuil; il souriait, il se tournait vers Lamartine ou vers Hugo[1]: — Assez de prose comme cela, disait-il; des vers, des vers, allons! Et, sans se faire prier, l'un ou l'autre poète, de sa place, les mains appuyées au dossier d'un fauteuil, ou les épaules assurées contre le lambris, laissait tomber de sa bouche le flot harmonieux et pressé de sa poésie; et, alors, toutes les têtes se retournaient, prenant une direction nouvelle, tous les esprits suivaient le vol de cette pensée qui, portée sur ses ailes d'aigle, jouait alternativement dans la brume des nuages, parmi les éclairs de la tempête, ou au milieu des rayonnements du soleil . . . Puis, les applaudissements éteints, Marie allait se mettre à son piano, et une brillante fusée de notes s'élançait dans les airs. C'était le signal de la contredanse; on rangeait chaises et fauteuils; . . ceux qui, au lieu de danser, préféraient causer avec Marie, se glissaient dans l'alcôve."

Aber auch in den anderen Winkeln des Salons gab es während des Tanzes genug Gruppen von Plaudernden. Und es waren oft recht bedeutungsvolle Gespräche, die hier geführt wurden, besonders zu der Zeit, da es galt, den litterarischen Theorieen der jungen romantischen Schule zu ihrem Recht zu verhelfen. Sie wurden hier aufs eifrigste gepredigt, und mit grösserem Erfolg, als in den exklusiven Zusammenkünften des „cénacle"

---

1) Beide kamen damals sehr häufig ins Arsenal (vgl. A. Dumas a. a. O. S. 127, Mme Mennessier S. 291).

bei Hugo und den Devérias, bei denen sich nur Romantiker vom reinsten Wasser sehen lassen durften. Ganz anders im Arsenal[1]: da sah man manche Altersgenossen Nodiers, die, wie es ganz natürlich war, von der Romantik zuerst nichts hatten wissen wollen. Sie wurden aber doch allmählich nachgiebiger, wenn sie sahen, wie der gleichaltrige Freund immer wieder mit allem Nachdruck für die aufstrebende Schule eintrat. Für Nodier, den ewig jungen Geist, gab es allerdings keinen Altersunterschied: obwohl ihn von dem „Meister" der Neuerer fast zwanzig Jahre trennten, und eine noch grössere Zahl von vielen der „Gesellen", so stand er doch — diesen mehr väterlich, jenem mehr brüderlich — allen als ein eifrig mitstrebender Freund zur Seite, im Leben, wie in der Kunst. Junge und Alte einigte, um A. Dumas' Ausdruck zu brauchen, ein „Martyrium" (a. a. O. S. 119), die einzige Forderung, die Nodier an sie stellte: sie mussten sich von ihm lieben lassen. „Nodier aimait comme le feu réchauffe, comme la torche éclaire, comme le soleil luit: il aimait parce que l'amour et l'amitié étaient ses fruits, à lui, aussi bien que le raisin est le fruit de la vigne. Qu'on me permette de faire un mot pour cet homme qui en a tant fait, c'était un 'aimeur'" (A. Dumas S. 120).

Die Erfolge dieses „aimeur" entsprachen vollständig dem Eifer, mit welchem er die „Kunst" übte: jeder einzelne erwiderte ihm die Freundesliebe. „Peu d'hommes eurent à un degré aussi rare le don de se faire aimer. Dans sa sphère modeste, ce poète, toujours éloigné de la faveur et du pouvoir, n'eut que des amis et fit peu d'ingrats[2]: sa bienveillance réelle, profonde et générale, faisait naître ces sympathies . . ." (F. Wey, Rev. de Paris, Febr. 1844 S. 44). Wer zweifelte da noch an der Richtigkeit von Mussets Worten

---

[1]) Vgl. Victor Pavie, Œuvres Choisies . . Bd. II S. 105 und besonders auch A. Jal „Souvenirs d'un homme de lettres" S. 546—60.

[2]) „Un ennemi de Nodier! c'est une curiosité biographique à laquelle les plus actives recherches n'ont pu donner satisfaction jusqu' à ce jour." (V. Pavie, Œuvr. Chois. Bd. II S. 95.)

Chacun de nous . . . . . .
. . . .
Apprenait plus vite à t'aimer
Qu'à rimer — ?

Das Reimen war ja ohnehin keineswegs das Leichteste in der grossen „Romantikerwerkstatt“, deren Treiben sich bei Nodier eben so ungestört entfaltete, wie im „cénacle“. Dumas' Dramen hatten im Arsenal keinen geringeren Enthusiasmus erregt, als „Cromwell“, „Marion de Lorme“ und „Hernani“ in der Rue Notre-Dame-des-Champs[1]. Auch bei Nodier setzten Meister wie Gesellen über Tisch und Bänke, um immer wieder zum Schreibepult zurückzukehren. Da stand schon die legendarische Tintenflasche, aus der V. Hugo „Notre-Dame de Paris“ „schöpfte“ (vgl. V. Hugo raconté par un témoin de sa vie, Œuvr. Compl. Bd. 70 S. 144/5), nachdem ihn zwei Jahre lang der Plan beschäftigt hatte, dessen Ausführung durch allerlei kleine Widerwärtigkeiten so oft gestört wurde (vgl. V. Hugo raconté . . a. a. O. S. 138ff).

Die Kletterpartieen auf den Notre-Dame-Turm galten aber damals eigentlich weniger dem Roman, als rein lyrischen Bedürfnissen: man wollte dort oben den Sonnenuntergang bewundern. In Hugos Biographie hätte sie der „témoin de sa vie“ neben den Ausflügen nach der „Butte au Moulin“, die er zu demselben Zwecke machte (s. a. a. O. S. 87), wohl erwähnen können; auch sie hatten nach Sainte-Beuves Zeugnis (s. Journal des Goncourt Bd. II. S. 91) ihren Anteil an den „Soleils couchants“ (No. 35 der „Feuilles d'Automne“). Im Arsenal erzählten dann die Jünger, die Hugo immer in grösserer Zahl begleiteten (s. P. de Musset, Biographie S. 74), er habe von der Höhe aus die einzelnen Personen auf Nodiers Balkon erkannt, und wenn sich seine Angaben, selbst über die Farbe von Marie Nodiers Kleid, bestätigten, so waren sie begeistert, in dieser erstaunlichen Sicherheit seines Auges einen neuen Beweis für des „Meisters“ Übermenschlichkeit gefunden zu haben (s. Sainte-Beuve a. a. O. und Louis Ulbach „Nos Contemporains“ S. 122).

---

[1]) Vgl. Mme Mennessier S. 315.

Von den „Gesellen" nennt Musset zuerst Alfred de Vigny. Aber welches Werk dieses Dichters hat zum Helden

Ce beau sire
Qui mourut sans mettre à l' envers
Ses bas verts —?

Mir ist es trotz aller Bemühungen nicht gelungen, einen befriedigenden Sinn in die Anspielung zu bringen. Es ist müssig, hier auf eigene Vermutungen einzugehen, die doch dem einen oder anderen Einwande erliegen müssen. Dagegen darf ich wohl eine Auslegung erwähnen, die ich dem freundlichen Hinweis des Herrn Professor Tobler verdanke. Er meint, es sei vielleicht „der zum Tode geführte Cinq-Mars, der zwar nicht in grünen Strümpfen, aber doch in vollem Staate zum Schaffot geht, also jedenfalls auch seine Strümpfe nicht verkehrt angezogen hat, wie der gute König Dagobert des Volksliedes seine Hosen." Söderman hat(S. 23) in dem „beau sire" mit grosser Bestimmtheit den „vergifteten Mann" aus „Dolorida" erkannt: ich wüsste aber nicht zu sagen, was man sich dann bei der zweiten Hälfte der Strophe denken soll.

Weniger rätselhaft ist die Beziehung auf die Brüder Deschamps. Émile, der ältere, hatte sich schon in den zwanziger Jahren mit einer Uebersetzung von Shakespeares „Romeo und Julie" beschäftigt (s. Revue de Paris, Februar 1844, S. 273 ff.). Mittlerweile aber hatte er Hector Berlioz' Textentwurf zu der dramatischen Symphonie mit Chören „Roméo et Juliette" in Verse gebracht[1] (s. Berlioz „Mémoires", S. 219, „Lettres intimes" p. p. Ch. Gounod, No. 70 und 71). Bei dem „Presto" denkt Musset wohl an das der Fee Mab gewidmete Chor-Scherzetto im ersten Teil der Symphonie:

---

[1]) Auf einer Verwechselung des „Benvenuto Cellini" mit „Roméo et Juliette" beruht offenbar ein kleines Versehen bei Théophile Gautier „Histoire du Romantisme"[3] S. 266: das Textbuch jener Oper ist nicht von É. Deschamps und Auguste Barbier verfasst. Der Mitarbeiter Barbiers war vielmehr Léon de Wailly (s. Berlioz „Lettres Intimes" No. 58, „Mémoires" S. 211). Auch Alfred de Vigny hatte Anteil daran (s. „Lettres Intimes", No. 62/3 u. A. Karr „Guêpes", Nov. 1840, S. 68).

Mab!
La messagère
Fluette et légère,
Elle a pour char
Une coque de noix . .

Es führt allerdings die Vortragsbezeichnung „Allegro leggiero“, Musset aber wird das Tempo des viel bekannteren Instrumentalscherzos „La Reine Mab ou la Fée des Songes“, des vierten Teiles der Symphonie, vorgeschwebt haben, für den fast durchgängig „Prestissimo“ vorgeschrieben ist. Wenn dem gegenüber Antony Deschamps' Uebertragungen aus der „Divina Commedia“ als „Andante“ bezeichnet werden, so geschieht es vielleicht nicht bloss um des Kontrastes willen. Wenigstens erinnern Mussets Worte stark an eine Aeusserung, wie die Charles Asselineaus, Antony Deschamps sei „le seul poète français qui ait jouté heureusement avec le Dante, en s'attachant moins à la lettre qu'au mouvement, et plus au ton qu'à la phrase.“ (Mélanges d'une bibliothèque romantique“ S. 109)[1].

Die Strophe, welche Sainte-Beuve gewidmet ist, ist nicht so harmlos, und der Graf d'Haussonville hat vielleicht nicht Unrecht, wenn er meint („C.-A. Sainte-Beuve . .“ S. 36), der Betroffene habe sie Musset übel vermerkt. Sainte-Beuve scheint sich allerdings, auch auf den Soireen des Arsenals, gern „im Schatten“ gehalten zu haben. Mit einem eigentümlichen Stolz rühmt er sich seiner Gleichgültigkeit gegenüber den Vergnügungen der Jugend im Salon: während des Tanzes liebt er es zusammen mit dem alten Nodier ein seltenes Buch zu bewundern („Poésies Complètes“ S. 73). Aber dieser Stachel, der sich gegen den Menschen Sainte-Beuve richtet, wird nicht so verwundet haben, wie die maliciösen Anspielungen auf den Dichter, auf Joseph Delorme. Dieser liebt den Schatten ganz besonders, und „ombre“ ist als Dekoration bei ihm so häufig, wie „doux“ als Epitheton

[1]) Hatte doch auch A. Deschamps selbst in seiner Vorrede gesagt, er wolle nur geben „une idée du son et de la manière de Dante“ (nach Crépet „Les Poètes Français“, Bd. IV S. 252). Vgl. auch Th Gautier „Histoire du Romantisme“[3] S. 296.

zu den verschiedensten Substantiven. Wo „ombre“ am Ende der einen Zeile steht, fehlt selten „sombre“ in einer der nächsten. Ich glaube, dass Musset die Zusammenstellung „ombre, douce et sombre“ nicht ohne diese Absicht hier angebracht hat, und wenn dem so ist, dann war der scharfsichtige Sainte-Beuve der letzte, dem es entgangen wäre. Aber da versetzt's ihm der Spottvogel gleich noch einmal. Eine andere Eigentümlichkeit Sainte-Beuves, des Dichters, ist die Vorliebe für Figuren der antiken Rhetorik. Hier mutzt ihm Musset die Synekdoche auf, die er sehr häufig verwandt hat, einmal aber in ganz besonders abgeschmackter Weise.

Pour trois ans seulement, oh! que je puisse avoir
Sur ma table un lait pur, dans mon lit un œil noir..

ist der Anfang des kleinen Gedichtes 'Vœu' („Poésies Complètes“ S. 70), und obwohl dies kein eigentliches Sonett ist, möchte ich doch nicht anstehen, Mussets Worte darauf zu beziehen. Sollte unser Dichter gar den sonderbaren „lait pur“ auf der „table — de nuit“, wie er frivol ergänzt haben mag, — als die „milchweisse“ Kopfbedeckung der mit dem œil noir Begabten haben deuten wollen[1]? Das wäre eine noch grössere Bosheit, aber kein schlechter Witz: für Sainte-Beuves poetischen Stil wäre auch dieser Tropus nicht zu kühn.

So wenig ernst diese Spötteleien im Grunde gemeint waren — Sainte-Beuve hat sich in seinen später zum Vorschein gekommenen Tagebuchbemerkungen viel zu bitter an Musset gerächt — eine kleine Undankbarkeit waren sie, gerade in diesem Zusammenhang: nicht zum mindesten Sainte-Beuve war es zuzuschreiben, dass der Sänger der „Andalouse“ und der „Ballade à la Lune“ im „cénacle“ wie im Arsenal bald ein „enfant gâté“ wurde. Aber was mit Sainte-Beuve nur ein paar Hellseher im „cénacle“ erkannt und dann für sich behalten hatten, dass sich nämlich unter diesem „enfant gâté“ ein grosser Dichter

[1]) Eine köstliche Karikaturenzeichnung zu diesem Vers, die von Charles Asselineau stammt, beschreibt Théodor de Banville sehr ausführlich. („Mes Souvenirs“, Paris 1882, S. 299/300.)

barg, das hatte Charles Nodier eben so schnell herausgefunden, und er zuerst verschaffte diesem Dichter ein grösseres Publikum. „Vers la fin de 1829 ou le commencement de 1830[1], nous fûmes conviés à une soirée chez Nodier. Un jeune homme de vingt-deux à vingt - trois ans devait y lire quelques fragments d'un livre de poésies qu'il venait de faire imprimer. Ce jeune homme portait un nom alors à peu près inconnu dans les lettres, et, pour la première fois, ce nom allait être livré à la publicité. On ne manquait jamais à une convocation faite par notre cher Nodier et notre belle Marie. Tout le monde fut donc exact au rendez-vous. Par tout le monde, j'entends notre cercle ordinaire de l'Arsenal: Lamartine, Hugo, de Vigny, Jules de Rességuier, Sainte-Beuve, Lefèvre, Taylor, les deux Johannot, Louis Boulanger, Jal, Laverdant, Bixio, Amaury Duval, Francis Wey, etc. Puis une foule de jeunes filles . . . Vers dix heures, un jeune homme de taille ordinaire, mince, blond, avec des moustaches naissantes, de longs cheveux bouclés rejetés en touffe d'un côté de la tête, un habit vert très-serré à la taille, un pantalon de couleur claire, entra, affectant une grande désinvolture de manières, qui n'était peut-être destinée qu'à cacher une timidité réelle. C'était Alfred de Musset. Parmi nous, peu le connaissaient personnellement, peu de vue, peu même de nom. On lui avait préparé une table, un verre d'eau, deux bougies. Il s'assit, et, autant que je puis me le rappeler, il lut non pas sur un manuscrit, mais sur un livre imprimé. Dès le début, toute cette assemblée de poëtes frissonna, elle sentait qu'elle avait affaire à un poëte . ." So schildert A. Dumas („Les Morts vont vite", Bd. II S. 85/6) die Soiree, auf welcher A. de Musset seinen „Don Paez" im Arsenal zum ersten Male vorlas.

---

[1]) So darf man wohl unbedenklich einen kleinen Irrtum verbessern, um den es sich offenbar handelt, wenn Dumas von „ . . fin de 1830" und „commencement de 1831" spricht. Denn schon Anfangs Januar 1830 erschien der erste Band Mussets und noch in demselben Monat wurde er in den Zeitungen besprochen (s. A. Barine S. 33 und S. 36 ff.).

Die Namen, die hier Dumas zu den in Mussets „Stances“ genannten hinzugefügt hat, sind, wenn man von Lamartine absieht, noch nicht die berühmtesten, die Nodiers Salon ihren Glanz liehen: Balzac und Delacroix, Barye und Liszt, Janin und M[me] Tastu wären da vor allen noch zu erwähnen (vgl. M[me] Mennessier 291, A. Dumas „Mes Mémoires“, Bd. V S. 127). Besonders eng verknüpft bleibt mit den Soireen des Arsenals der Name Tony Johannots, — und ihn hat ja auch Dumas hier nicht vergessen (vgl. „Mes Mémoires“ a. a. O.) — des Künstlers, der sie durch eine Radierung verewigt hat. Leider ist das Original mir nicht zugänglich gewesen: die Zeitschrift „L'Artiste“, in welcher es im Jahre 1831 erschien, ist heute recht selten. Aber der Gesamteindruck der Arbeit, die glückliche Komposition tritt in einer Holzschnitt-Reproduktion des „Art“ (1882, II. Hälfte [Bd. 29] S. 203) ganz hübsch hervor. Im Vordergrunde sind auch einige Details, besonders der Kartentisch, an welchen sich während des Tanzes Nodier mit einigen älteren Gästen zurückzuziehen pflegte, recht gut geraten[1]. „Nodier était un des premiers à la table de jeu . . . Le bal commençait, et Nodier . . demandait des cartes. A partir de ce moment, Nodier s'annihilait, disparaissait, était complètement oublié. Nodier c'était l'hôte antique qui s'efface pour faire place à celui qu'il reçoit, lequel, alors, devient chez lui maître en son lieu et place. D'ailleurs, après avoir disparu un peu, Nodier disparaissait tout à fait. Il se couchait de bonne heure, ou plutôt, on le couchait de bonne heure. C'était à madame Nodier qu'était réservé ce soin d'endormir le grand enfant; elle sortait, en conséquence, la première, du salon, et allait préparer la couverture. Alors, l'hiver, dans les grands froids, quand par hasard il n'y avait pas de feu à la cuisine, on voyait, au milieu des danseurs, une

[1]) Nodier hat sich gerade erhoben und lehnt sich in der oft geschilderten trägen Stellung an die Wand. Sogar seine Gesichtszüge sind in dieser sehr scharf gegebenen Partie der Nachahmung zu erkennen, ebenso wie die Janins, welche ich im Antlitz der zweiten stehenden Gestalt (im Gespräch mit der am Tische sitzenden Dame) zu finden meine.

bassinoire passer, s'approcher de la cheminée du salon, ouvrir sa large gueule, y recevoir la cendre chaude, et entrer dans la chambre à coucher[1]. Nodier suivait la bassinoire, et tout était dit." (A. Dumas, „Mes Mémoires", Bd. V S. 129.)

So war Nodier schon mit 50 Jahren ein Greis (vgl. M^me^ Mennessier, S. 340) — vielleicht auch, dass er sich noch mehr den Schein gab, als es wirklich der Fall war (vgl. A. Dumas a. a. O., S. 125/8). Jedenfalls aber war dieses Greisenhafte etwas rein Aeusserliches, etwas Physisches: es blieb Nodier — das vermochte auch jene harmlose Heuchelei nicht zu verdecken — die wahre Jugend, die des Herzens und des Gemütes[2]. Ihr Feuer durchglühte ihn vielleicht niemals so sehr, wie in jener litterarisch erregten Zeit um die Wende des dritten Jahrzehnts, und sein gastliches Haus sah, nicht zum mindesten deshalb, nie wieder so glänzende, lebenssprühende Feste des Geistes. Sie wurden nach 1830 etwas stiller, ja sie hörten eine längere Zeit hindurch ganz auf, als den Hausvater Krankheiten, eigene und solche der Angehörigen, verstimmt hatten. „Il y a deux ans", schreibt er am 3. Oktober 1833 an seinen Freund Weiss (Estignard S. 273), „que les soirées de l'arsenal ont cessé pour deux ou trois bonnes raisons, et je n'imagine pas qu'elles se renouvelleront jamais." Aber da sprach der Missmut aus Nodier, er hatte die Rechnung ohne — sein Temperament gemacht: dieser „aimeur" konnte die Freunde, dieser ewig Jugendliche die Gesellschaft der Jugend nicht entbehren.

So füllte sich denn sein Salon bald wieder. Es kamen Gustave Planche, Victor Pavie, David d'Angers, es kamen Romantiker aus dem zweiten Treffen, wie Félix Arvers, Paul

---

[1]) Nodiers Schlafzimmer stiess an den Salon an. — Vgl. auch A. Duval „Souvenirs" S. 22/3.

[2]) Noch im Jahre 1840 schreibt Éd. Grenier in einem Briefe, welcher den Eindruck seiner ersten Unterhaltung mit Nodier schildert: „Sous une figure triste et déja vieillie, il cache un esprit et un cœur toujours jeunes, où l'on pressent des trésors de sensibilité et d'imagination („Souv. litt.", S. 71).

Foucher, Loève-Weimars, Victor Schœlcher, es kamen vor allen Nodiers Landsleute, die „Franc-Comtois“: neben Francis Wey, Xavier Marmier, die Maler Dauzats und Gigoux. Charles Weiss selbst, der Bibliothekar von Besançon, Nodiers intimster Freund, der keinem jungen Landsmann, sobald er zum Studium nach Paris geht, eine Empfehlung an ihn mitzugeben vergisst, lässt sich von Zeit zu Zeit im Arsenal sehen. Jacques Jasmin, der Dichter und ehrsame Friseur aus Agen, der zuerst von Nodier gewürdigt worden war[1], hatte ihm kaum in einer Epistel („A Moussu Charles Nodier des Cranto de Paris, que, lou prumè, defendèt nostro lengo gascouno“, Œuvr. Compl. Bd. IV S. 30) gedankt, als er im Frühling 1842 im Arsenal die gleiche glänzende Aufnahme fand, wie in den anderen Salons von Paris (s. Œuvr. Compl. Bd. III S. 427, Éd. Grenier „Souv. litt.“ S. 74).

Mit dem Beginn der vierziger Jahre rückten immer jüngere Geschlechter nach, von Jules Hetzel, Charles de Mazade, Édouard Grenier bis zum blutjungen Alexandre Dumas fils (M^me^ Mennessier S. 307). Er kam mit seinem Vater, der der Treueste geblieben war aus der Generation von 1830. Lamartine und Hugo waren unter die Politiker gegangen, de Vigny hatte sich in tiefes Schweigen gehüllt, Sainte-Beuves Hand war die Leier entsunken.

Neben Dumas war nur noch einer, der Nodier lieber im Arsenal die Hand drücken wollte, als im Palais Mazarin: es war Alfred de Musset. Das wusste Nodier wohl, und deshalb hatte er gerade ihm zugerufen:

Reviens à la vesprée,
Peu parée,
Bercer encor ton ami
Endormi.

Musset mag wohl diesem Rufe freudig Folge geleistet und noch öfters Nodiers gastlichen Herd aufgesucht haben. Vielleicht hat auch er dort manchen der schönen Abende mitverlebt, die gerade das Jahr 1843 Nodier und seinen Gästen noch gebracht

[1]) Im „Temps“ vom 10. Oktober 1835, s. Jasmin, Œuvr. Compl. Bd. I S. 243.

haben muss — schreibt doch Ch. Weiss am 9. November (Pingaud S. 120), der Vater eines jungen Studenten aus Besançon wolle „que je te recommande ce fils chéri, c'est-à-dire que je te prie de le recevoir de temps en temps à l'Arsenal, dont les soirées sont aussi célèbres et plus amusantes que celles de feu M^me^ Geoffrin ou de feu M^me^ du Deffand.“ Wenn irgend einer dem liebenswürdigen Hausherrn des Arsenals für so genussreiche Abende würdig gedankt hat, dann war es unser Dichter. Als Charles Nodier am 27. Januar 1844 starb, erinnerten sich die Freunde des Hauses der letzten Soiree, die sie ein paar Wochen vorher, am heiligen Abend 1843 (s. Wey, Rev. de Paris Februar 1844, S. 46), bei ihm vereint hatte, und Mussets Gedicht war in aller Munde.

Anhang.

Le Voyage à Pontchartrain.

„Avant mon départ pour l'Italie, j'avais fait, en compagnie de J. Hetzel et de M. Obeuf, maire de Bellevue, une excursion à Pontchartrain, remplie d'incidents comiques dont le récit[1] avait si fort diverti mon frère qu'il s'était amusé à le mettre en vers.“

P. de Musset, Biographie S. 291.

Paul, un soir, par la gauche rive
Arrive
Croyant voir madame Aubernon[2],
Mais non!

[1]) Der Dichter selbst war also nicht dabei; Grender (S. 84) ist hier nicht ganz genau.

[2]) Eine „petite dame Aubernon qui fait de l'esprit et qui en a“ erwähnt E. Delacroix in seinem Tagebuch den 23. Nov. 1853 (Bd. II. S. 279); vgl. dazu die Anmerkung der Herausgeber.

Où faut-il, en quittant Versaille,
Qu'on aille?
Retrouver Hetzel à Meudon?
Va donc!

Hetzel, dînant sur la pelouse,
En blouse,
Régalait un de ses amis
Bien mis.

La compagnie offre une prise,
Surprise;
On sert au convive nouveau
Du veau.

Ça, dit Hetzel, cassant la croûte,
En route!
Pour voir Montfort et Pontchartrain,
Bon train!

Je crois, dit Paul, que l'on m'invite
Bien vite;
Ce n'est pas d'aller à Montfort
Mon fort.

Sur un cheval ou sur un âne
C'est crâne,
Mais, dit Hetzel, nous n'irons pas
Au pas.

Je vais tirer de ma sacoche
Un coche.
Prête ton cabriolet neuf,
Obeuf!

Paul accède, et, bravant la Parque,
S'embarque!
Il quitte pour faire sept lieues
Ces lieux.

— Obeuf, je trouve que ta hotte
    Cahote;
Nous sommes comme des harengs
    En rangs!

— Mais laisserons-nous dans l'attente
    Ma tante?
Dit Obeuf; j'ai d'un souper froid
    Effroi.

Hetzel, tranquille et sans rancune
    Aucune,
Dit: J'ai, ma foi, dans ce réchaud,
    Très chaud.

Le coche près d'une charrette
    S'arrête!
O spectacle! on découvre au loin
    Du foin!

Mais déjà sur la nappe blanche
    L'éclanche
Fumait, écrasant de son poids
    Des pois.

Et, couvrant d'un vin délectable
    La table,
Une jeune enfant, douce à voir,
    L'œil noir,

Le front baissé sous sa cornette
    Fort nette,
Faisait froufrou de son jupon
    Fripon.

— Messieurs, dit avec politesse
    L'hôtesse,
Vous aviez deux coussins étroits
    Pour trois.

— Non pas, dit Hetzel: sur mon âme,
Madame,
J'ai trouvé ce cabriolet
Mollet!

Mais Obeuf comme une torpille
Roupille,
— Tu t'en vas déjà te coucher,
Cocher?

Paul pourfend comme une flamberge
L'auberge;
Hetzel va dans le poulailler
Bâiller.

Alors arrivent les punaises
Bien aises
De pouvoir d'un jeune étranger
Manger.

Mais Hetzel, trouvant l'„Estafette"
Parfaite,
Lit jusqu'au bout ce matinal
Journal.

Dans son lit, Paul, dont le nez gonfle
Et ronfle,
Donne au Diable tous ces taudis
Maudits.

Un roulier, tenant sa chandelle
Très belle,
Le réveille avec ses sabots
Pas beaux;

Mais déjà dans la cheminée
Minée
Voit ses enfants effarouchés
Couchés,

Et, sur la gouttière que dore
    L'aurore
Fait sa toilette un freluquet
    Friquet.

Paul, se penchant à la croisée
    Boisée,
Découvre Hetzel sous un hangar
    Hagard.

— Oh! dit-il, l'air vous enlumine
    La mine;
Vous n'avez pas très bien dormi,
    L'ami!

— J'ai, dit Hetzel, fait un bon somme
    En somme;
Mais je me suis levé matin,
    Mâtin!

Obeuf, devant son haridelle
    Fidèle,
Sous l'enseigne d'un cabaret
    Paraît.

Adieu, vallons, coteaux, campagnes,
    Montagnes!
Paul rentre sur ses échalas
    Fort las,

Et, de retour dans sa chambrette
    Proprette,
Il trouve, sur son canapé
    Campé,

Bonnaire[1], qui, sombre, à peine ivre,
    Se livre
A d'inconséquents et fréquents
    Cancans.

Aus Ch. Fuster „L'Année des Poètes" 1890 (S. 3).

[1]) Direktor der „Revue de Paris".

b) Le Mie Prigioni.

(Œuvr. Compl. Bd. II S. 317, zuerst in der Rev. des Deux Mondes v. 1. Okt. 1843.)

Der Titel „Le Mie Prigioni" weckt furchtbare Erinnerungen. Aber jeder, der Mussets Leben auch nur oberflächlich kennt, weiss, dass er nicht, wie Silvio Pellico in den Bleikammern von Venedig und auf dem Spielberg Jahre lang geschmachtet hat, und dass er in einem „Le Mie Prigioni" nicht, wie der italienische Dichter, seinem Leser die Erlebnisse solch harter Gefangenschaft zu erzählen hat. Und wer Mussets Gedicht durchliest, dem werden dabei vielleicht ein paar Einzelheiten aus Pellico in den Sinn kommen, so etwa aus der Mailänder Zeit die schwermütigen Betrachtungen, welche der Gefangene, aus dem Zellenfenster in den Hof hinausblickend, anstellt (S. 4, 15, 19), die Inschriften auf den Wänden (S. 17/18) — und auch sie beruhen wohl mehr auf dem Zufall der Situationsgleichheit.

Sonst aber wird er in Mussets Gedicht nichts von jenem „carcere duro" finden, wie der Dichter selbst sagt:

. . Ces cachots n'ont rien de triste,
Il s'en faut bien . . .

Dafür spricht schon der Name „Prison oder „Hôtel des Haricots", welchen das Arrestlokal der garde nationale — denn um das handelt es sich in unserem Gedichte[1] — von Anfang an führte (vgl. Éd. Fournier, „Paris démoli" S. 104, Lasalle, „L'Hôtel des Haricots" S. 3 ff.). Die garde nationale hatte seit ihrer

---

[1]) Reminiscenzen an das „Hôtel des Haricots" scherzhaft nach Pellicos Werk zu betiteln war übrigens nicht so durchaus originell, wie man nach P. de Musset (Biographie S. 292) meinen könnte. Im Inhaltsverzeichnis der „Guêpes" vom Mai 1840 sind die darin befindlichen „Méditations" Alph. Karr's über die garde nationale und ihr Gefängnis als „Miei Prigioni" (!) zusammengefasst, und von Théophile Gautier kündigte 1839/40 die „Caricature provisoire", in welcher auch sein „Garde national réfractaire" zuerst stand, als demnächst erscheinend wiederholt einen Artikel an, dessen Titel bald lautete „Mes Cachots (pour faire suite aux 'Prisons' de Silvio Pellico)", bald „Les cachots du quai d'Austerlitz" und endlich auch „Mon Spielberg" (s. Spœlberch de Lovenjoul „Les Lundis d'un Chercheur" Paris 1894, S. 26).

Entstehung im Anfang der Revolution keine solche Rolle mehr gespielt, wie gerade wieder während der Juli-Monarchie. Louis-Philippe, der „Bürger"-König lohnte dieser Armee von Bürgern ihr Verdienst um die Begründung der Dynastie durch zahlreiche Beweise seiner Gewogenheit, und sie freuten sich dieser Bevorzugung. Der Pariser Philister trug mit Stolz bei jeder feierlichen Gelegenheit die blau-weiss-rote Uniform (s. z. B. Mussets „Revue Fantastique" vom 23. Mai 1831, Œuvr. Compl. Bd. IX S. 102), und nichts in der Welt konnte ihn dazu bringen, eine Parade oder gar eine der drei Wachen zu versäumen, zu welchen man jährlich verpflichtet war (s. Lasalle S. 120).

Musset hatte schon als zwanzigjähriger Jüngling in seinen „Revues Fantastiques" den bittersten Spott über diese diensteifrigen Mitglieder der garde nationale und über die ganze Institution ausgegossen. Anspruchsvollere „Bürger" von Paris dachten eben anders darüber: der „Dandy" wollte sich lieber auf dem Boulevard de Gand bewundern lassen als in einer Legion der garde nationale, die vor dem König Revue passierte, der Schriftsteller des Nachts lieber über seiner Arbeit sitzen, als im dumpfen Wachtlokal das Geschnarch seiner „Kameraden" anhören, Dichter und Künstler wollten ungestört den Launen ihrer Fantasie folgen und nicht 24 Stunden vor dem Rathaus Posten stehen (vgl. etwa Revue de Paris, August 1836 S. 143). Sie schwänzten Wachen und Paraden und suchten sich den berüchtigten Schergen der Disziplinarbehörde auf jede Weise zu entziehen. Sie veränderten fortwährend die Wohnungen, mieteten sich unter falschem Namen ein oder gingen nicht aus (s. Balzac. Correspondance Bd. I S. 339, A. Houssaye, Confessions Bd. I S. 366). Solche Mittel halfen manchmal eine ganze Zeit lang, schliesslich aber wurde der Widerspenstige ertappt und ins Arrestlokal geschickt.

Es liesse sich wohl ein hübsches Bändchen damit füllen, wenn man aus dem Leben der Jünger Apolls alle die Episoden sammeln wollte, deren Gegenstand das Verhältnis zur garde nationale bildet. Man könnte da allerhand lustige Geschichten

aus dem Dienst vorbringen, wie z. B. A. Houssaye (Confessions Bd. II S. 8) eine von Musset, Lefeuve („Les anciennes maisons de Paris[5]“ 1875, Bd. II S. 245) eine von Gustave Drouineau erzählt hat. Viel Interessanteres aber würde die Dienstumgehung liefern: die Erinnerungen an das Arrestlokal, das „Hôtel des Haricots“ würden einen durch alle Schattierungen vom harmlosen Scherz bis zur Tragikomik führen. Tragikomisch ist es doch z. B., wenn Balzac in seinen Briefen fortwährend über die Gefängnisstrafen klagt[1] (s. die Correspondance Bd. I S. 294 und 391, ferner besonders No. 14 und 15 der Briefe „A Louise“, S. 364/5), die den unermüdlichen Arbeiter so häufig störten, dass er einmal allen Ernstes die garde nationale „ce cauchemar de ma vie“ nennt (s. a. a. O. S. 339). Weniger ernst sind wohl trotz ihrer Ausführlichkeit die Lamentationen Alphonse Karr's gemeint (vgl. „Les Guêpes“ 16. Mai 1840 S. 49 ff. und 24. Okt. 1840 S. 49 ff.). Andere nahmen diese Freiheitsschmälerungen — innerhalb des Gefängnisgebäudes erfreuten sich übrigens die Arrestanten einer weitgehenden Zwanglosigkeit (vgl. Lasalle S. 111 ff.) — sehr leicht: das zeigen z. B. die von Arsène Houssaye an die Wand seiner Zelle geschriebenen Terzinen (s. „Les Confessions“ Bd. I S. 366), in denen er sich damit tröstet, dass es Gustave Planche, Alfred de Musset, Jules Sandeau, Théophile Gautier, Alphonse Karr und Roger de Beauvoir nicht besser ergangen sei.

Auch Musset also musste im „Hôtel des Haricots“ brummen, und es war im September 1843 nicht das einzige und erste Mal, dass er zum Arrest nach dem quai d'Austerlitz wanderte: ganz

---

[1]) Uebrigens berührt es einen fast ähnlich, wenn Hector Berlioz erzählt, die erste Concert-Aufführung seines „Carnaval romain“ sei dadurch ernstlich in Frage gestellt worden, dass die Probe ohne die Holzbläser stattfinden musste, die fast alle durch Dienst in der garde nationale verhindert waren. Nur dem Wagemut des Komponisten, welcher am Abend selbst dirigierte, und der Tüchtigkeit der Musiker, die die Ouvertüre ohne Fehler vom Blatt spielten, war das Gelingen zu danken. (Berlioz, Mémoires S. 212.)

bestimmt wissen wir wenigstens noch von einer Einsperrung (24 Stunden) am 16. April 1841[1]. Das Jahr 1843 aber bewährte auch hier wieder Musset seine Gunst. Es führt ihn zu einer Zeit ins Gefängnis, in der er nicht, wie Balzac (a. a. O. S. 364) und Karr („Guêpes“ Oktober 1840 S. 55), sich über das ungeheizte Zimmer beklagen muss. Zwar muss auch er, wie alle anderen, des Nachts ohne Kopfkissen auf den harten Matratzen des eisernen Bettes liegen (s. Lasalle S. 15). Auch er findet — genau wie Karr (S. 53 a. a. O.) — am Tage oft keinen besseren Zeitvertreib als, die Stirn wider die eisernen Gitterstangen des Fensters lehnend, auf den Gefängnishof hinauszuschauen, den gegenüber eine hohe, kahle Mauer abschliesst (s. Karr a. a. O. und Lasalle S. 14).

Aber in seiner Zelle selbst giebt es des Interessanten genug, Ueberraschungen, deren sich Karr niemals zu erfreuen hatte. Musset befindet sich diesmal in No. 14, der berühmtesten von den drei „cellules des artistes“ (Lasalle S. 16). Die Künstler, denen sie gewöhnlich bei Vergehungen gegen die Gesetze der garde nationale angewiesen wurden, haben die Wände mit Zeichnungen bedeckt.

> Dans cette petite chapelle,
> L'Ennui ne vient qu'aux ennuyeux.
> Pense un instant et pars joyeux.
> Ta maîtresse en sera plus belle.

Diese Worte, die er selbst an die Wand der Zelle geschrieben hat (s. Clouard, Bibliographie . . S. XIV), beherzigend, betrachtet Musset gedankenvoll die „Kunstwerke“, in denen sich seine Vorgänger verewigt haben.

Leider aber war das Gefängnisgebäude nicht für die Ewigkeit bestimmt, und es wäre heute unmöglich, an Ort und Stelle die Bilder zu bewundern, die vor fünfzig Jahren unseren Dichter in der Einsamkeit des „Hôtel des Haricots“ trösteten: das Arrest-

---

[1]) Mitteilung des Herrn Clouard. — Vgl. auch Brief No. 18, Œuvr. Compl. Bd. X S. 308.

lokal am quai d'Austerlitz ist längst verschwunden. Glücklicherweise sind jedoch die Wandillustrationen aus der Zelle No. 14 in Nachbildungen erhalten und vervielfältigt worden. Es geschah dies schon im Jahre 1846[1] in der Hetzelschen Publikation „Le Diable à Paris“, auf welche ein im Gefängnis geschriebenes Billet Mussets an seine Freundin Augustine Brohan verweist (s. A. Barine S. 163). Dass das Werk heute schwer zugänglich ist, kann man um so leichter verschmerzen, da die Reproduktionen schlecht sind, wie der Dichter in dem erwähnten Billet versichert.

Dazu kommt, um uns vollends zu trösten, der Umstand, dass ein kleines Buch jüngeren Datums vollkommenen Ersatz bietet. Ein kunstsinniger Freund der garde nationale, Albert de Lasalle, hat sich im Oktober 1864, unmittelbar vor der Niederreissung des Gefängnisses am quai d'Austerlitz, die Aufgabe gestellt, vor allem die bildlichen Darstellungen aus den drei Künstlerzellen (No. 7, 8 und 14) vor dem völligen Untergang nochmals zu bewahren. Er vereinigte sich zu diesem Zwecke mit dem Zeichner Edmond Morin. Die Bilder, die poetischen und musikalischen Inschriften wurden im „Hôtel des Haricots“ selbst aufgenommen (s. Lasalle S. 144) und nebst den Ergebnissen anderweitiger auf die garde nationale bezüglicher Nachforschungen in einem recht liebenswürdig und witzig geschriebenen Büchlein[2] veröffentlicht. Es soll mit Lasalle nicht darüber gerechtet werden, dass er des berühmtesten Insassen der Zelle 14, obwohl auch er Verse an die Wand geschrieben hat (s. Œuvr. Compl. Bd. X S. 70 und Clouard, Bibliogr. S. XIV), mit keinem einzigen Worte gedenkt und natürlich auch sein „Le Mie Prigioni“ unberücksichtigt lässt: wir müssen ihm dankbar sein für das, was sein Buch auch so zur Erläuterung dieses Gedichtes bietet. Vielleicht wäre Musset mit den Holzschnitten nach Morin eben so wenig zufrieden gewesen, wie mit den Nach-

---

[1]) Mitteilung von A. Barine.

[2]) „L'Hôtel des Haricots, Maison d'Arrêt de la Garde Nationale de Paris par Albert de Lasalle, 70 dessins par Edmond Morin. Paris.“

bildungen im „Diable à Paris“. Aber wer die Originale nicht gekannt hat, wird finden, dass die Bilder bei Lasalle den Eindruck sehr getreuer Reproduktionen machen, schon durch die Art, wie den meisten der Charakter leicht auf die Wand hingeworfener, mehr skizzenhafter Darstellungen gewahrt geblieben ist. Man wird also wohl die für das Verständnis von Mussets Versen erwünschten Illustrationen dem Lasalleschen Buche entnehmen dürfen.

Là, c'est Madeleine en peinture,
Pieds nus, qui lit;



Vénus rit sous la couverture,
Au pied du lit.



Unter dieser Venus, welche, beim Fussende des Bettes an die Wand gemalt, zum Teil unter der Bettdecke verschwand, standen wohl auch die von unserem Dichter angeschriebenen Verse[1]:

Qui que tu sois, je t'en conjure,
Mets ton lit de l'autre côté.
Ne traîne pas ta couverture
Sur le sein déjà maltraité
De cette douce créature.
Un crayon plein d'habileté
Créa son aimable figure,
Qui respire la volupté.
Elle est belle, laisse-la pure —

obgleich Paul de Musset (Œuvr. Compl. Bd. X S. 70) sie betitelt hat: „. . . Vers écrits au dessous d'une tête de femme dessinée sur le mur."

Aus der folgenden Strophe ist die „Caritas" — von Achille Devéria —

---

[1]) Vgl. Clouard, Bibliographie . . . S. XIV.



leicht zu erkennen.

Aber wo hat Musset Glauben oder Hoffnung oder gar beides zugleich gefunden? Natürliche Grösse — der Dichter spricht hier von „grands croquis“ — weist in dieser Zelle ausser der Devériaschen Zeichnung noch eine andere auf (Lasalle S. 99), die, allerdings in ihrer Bedeutung recht unlkar, als Glaube

oder Hoffnung sich jedenfalls nur sehr schwer auslegen lässt: eine weibliche Gestalt, von der das Gewand fast ganz herabgeglitten ist, knieend vor einem zum Fluge bereiten Adler; im Schnabel hält dieser an bügelförmigem Henkel einen Schöpfkrug, welchen die Nymphe etwa aus einer im Vordergrund zu denkenden Quelle gefüllt und ihm soeben gereicht hat — ihre eine Hand liegt noch, wie zur Stütze, leicht unter dem Gefäss. Das scheint eher ein Motiv der Antike, als das einer christlichen Allegorie.

Das interessanteste Stück ist unzweifelhaft das reizende Medaillon, dem Musset die beiden nächsten Strophen gewidmet hat. „Une légende très accréditée à l'Hôtel des Haricots prétend que ce front doucement pensif, que cet œil prêt à faire feu sur le pauvre monde des célibataires, que ces cheveux en cascades à se baigner la main, que ce nez narquois, que cette bouche ironique, que ce diable, enfin, si bien armé de toutes



pièces, serait de la main de M. Théophile Gautier. Il nous plairait, pour notre part, d'y voir le premier crayon de 'Mademoiselle de Maupin' . . . . Mais tant de choses nous plairaient qui ne sont pas!" (Lasalle S. 76/7). Die Thatsache, dass dieses Medaillon von Th. Gautier herrührt, wird über jeden

Zweifel erhoben durch die Bestätigung, welche Émile Bergerat in dem Buche über seinen Schwiegervater (S. 255) giebt: „Il est remarquable que, dès que Théophile Gautier s'emparait d'un crayon ou d'un pinceau, sa main traçait une tête de femme d'un genre de beauté invariable, fût-elle d'ailleurs brune ou blonde. Ceux qui ont lu dans „le Diable à Paris", édité par Hetzel le chapitre consacré à l'Hôtel des Haricots auront sans doute remarqué, parmi les illustrations qui reproduisent les fantaisies décoratives, tracées par des artistes sur le mur de la mémorable prison, une petite frimousse de manola, signée Théophile Gautier, et dont Alfred de Musset, son coreligionnaire en garde nationale, a écrit:

Celui qui fit, je le présume,
Ce médaillon,
Avait un gentil brin de plume
A son crayon.

Or, cette 'Andalouse assez gaillarde, au cou mignon', comme la décrit encore Musset, peut être prise pour le prototype de toutes les têtes féminines dessinées ou peintes par Théophile Gautier[1]. Sur trois peintures que, pour ma part, je possède du maître, deux[2] reproduisent les traits de cet idéal intime. J'en puis dire autant de tous les croquis de lui que j'ai vus chez

[1]) Auch dem Dichter Th. Gautier scheint manchmal das gleiche Ideal vorgeschwebt zu haben: vgl. die von Bergerat (S. 254) angeführte Beschreibung aus einer Novelle, sowie die schöne Schilderung in „Le Château du Souvenir" aus „Émaux et Camées" („Poésies" éd. Lemerre Bd. III S. 108).

[2]) Wohl unter den von Bergerat im „Art" 1877, II. Hälfte (Bd. IX) veröffentlichten Köpfen die beiden auf S. 25 und S. 28. Vgl. auch die beiden Faksimiles einer Gautierschen Zeichnung (sie stammt von einem Diner bei der Païva, also aus verhältnismässig recht später Zeit) bei A. Houssaye „Les Confessions" Bd. I S. XXIV und Bd. V S. 340. Es ist nach Houssaye — vielleicht ein wenig idealisiert — das Gesicht der in der „Bohême romantique" wohlbekannten ersten Geliebten „Théos", der „Cydalise" (s. A. Houssaye, Confessions Bd. V S. 339, Bd. I S. 340 ff. besonders S. 346, auch S. 311, und den Brief Th. Gautiers an Eugène de Nully, bei Bergerat S. 282).

des amis ou chez des membres de la famille. A de longs intervalles, sans y songer ou sans s'en apercevoir, il retrouvait cette tête d'Andalouse; sa main se l'était comme assimilée, et quelque diverses que fussent les visions féminines de ce grand adorateur de la femme, apte d'ailleurs à toutes les beautés, ses doigts soumis ou rouillés ne formulaient plus que celle-là. C'était sa Fornarina et sa Monna Lisa."

Musset wendet sich der bilderbedeckten Thür zu:



Louis-Philippe soll wohl der Mann unter dem Christuskopf sein, dessen Blick ja abwärts gerichtet scheint. Sie haben allerdings kaum mehr mit einander gemein, als das gewaltige über beide Ohren gekämmte Toupet und den breiten, weichen Filzhut, die als Kopfschmuck des Bürgerkönigs gleich berühmt waren.

An der Thür haben wir vielleicht auch die „Landschaft" zu suchen, von der in der nächsten Strophe — allerdings dann sehr ironisch — die Rede ist. Wenigstens passt das Gesagte auf keine der beiden grösseren Landschaften in „No. 14" besser, als auf die am oberen Teil der Thürfüllung, an welcher ein wackerer Künstler so lange herumgekritzelt hat, bis fast nichts Erkennbares mehr übrig geblieben ist.

Um so leichter aber können wir zum Schluss Mussets biederen Raucher agnoscieren.



Wiederum wird man einen Augenblick an Pellico erinnert, wenn der Dichter voll Rührung seiner Freunde und Angehörigen gedenkt. Allerdings ist es bei ihm nicht, wie bei dem italienischen Märtyrer, der letzte Trost der Resignation in tiefem Unglück („Le Mie Prigioni" S. 13). Vielmehr haben wir hier eine Variante jenes in Mussets Lyrik stets wiederkehrenden Gedankens: die Liebe ist das Unsterbliche, der göttliche Funke im Menschen; nur wer sie kennt, bald sie zu bethätigen, bald sich von ihr stützen zu lassen gelernt hat, nur der lebt wirklich

— der Gedanke, den Musset, wie wir schon sahen, nun, nachdem er die Stürme der Leidenschaft für das Weib hinter sich hat, auf die reinste Liebe, auf die Freundschaft überträgt. In diesem Sinne gedenkt er hier seiner Freunde, gedenkt er seiner Mutter und seiner einzigen Schwester, — es ist die noch in Paris lebende M^me^ Lardin-de Musset — mit den Worten:

. . Dieu n'a pas fait pour te plaire
Ce peu de sang.

Gewiss wird er dabei andererseits, obwohl er ihn hier nicht ausdrücklich nennt, auch an den trautesten Freund sehnsüchtig gedacht haben, der damals noch in Italien weilte, und den er erst zu Ende des nächsten Winters wieder begrüssen durfte — mit der Bitte:

Ami, ne t'en va plus si loin.
D'un peu d'aide j'ai grard besoin,
Quoi qu'il m'advienne.
Je ne sais où va mon chemin,
Mais je marche mieux quand ma main
Serre la tienne.

Berichtigungen.

S. 10 Z. 15: 4 Bde. statt 4. Band. — S. 95 Z. 8: sei statt seien. — S. 105 Z. 15 v. u.: ferner statt ferner auch. — S. 108 Z. 6 v. u.: Janzé statt Jauzé. — S. 144 Z. 5 v. u.: Grenier statt Grender.

C. Vogts Buchdruckerei, Berlin W., Linkstr. 16.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XI.
ROMANISCHE ABTEILUNG No. 5.

Allerlei
provenzalischer Volksglaube
nach
F. Mistral's „Mirèio"
zusammengestellt

von

Dr. Albert Maass.

BERLIN
C. VOGTS VERLAG
1896.

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XI.

ROMANISCHE ABTEILUNG No. 5.

Allerlei provenzalischer Volksglaube nach F. Mistral's „Mirèio“

zusammengestellt

von

Dr. Albert Maass.

BERLIN
C. VOGTS VERLAG
1896.

Inhalt.

Einleitung und Bibliographie.

In überaus lebendiger Weise hat Mistral, der „umble escoulan dóu grand Oumèro“, wie er sich in der ersten Strophe seines Gedichts selbst nennt, in „Mirèio“ die Schönheit und das Volksleben seiner über alles geliebten Heimat geschildert, die, obwohl politisch längst nicht mehr selbstständig, ihre Sprache und Eigenart in zähester Weise festgehalten hat und sich in keiner Weise in ihren Sitten und Gebräuchen, mögen diese selbst barbarische sein, — man denke an die in jüngster Zeit verbotenen blutigen Stierkämpfe, die trotzdem weiter stattfinden, — von Paris aus massregeln lassen will. Mit besonderer Liebe wendet sich Mistral dem Volksglauben zu, der sich in mannigfaltigster Gestalt in die Erzählung verwoben findet. Aufgabe der vorliegenden kleinen Arbeit soll es nun sein, alles, was sich in Mirèio auf den provenzalischen Volksglauben bezieht, zusammenzustellen, wobei jedoch die Legenden unberücksichtigt bleiben sollen. Ein Anhang enthält die im Gedicht sich findenden Sprichwörter, Volksreime und Volkslieder.

Die beste Quelle für das provenzalische „folklore“ ist Mistral selbst, der im „Trésor“ alles Hierhergehörige gegesammelt hat.[1]) Im übrigen habe ich folgende Werke benutzt:

Birlinger, Volkstümliches aus Schwaben, Freiburg i. B. 1861, 2 Bde.
Bujeaud, Chants et chansons des prov. de l'ouest, Niort 1866.

[1]) Wo keine besondere Quelle angegeben ist, ist diese der Trésor dóu Felibrigo ou Dictionnaire provençal-français, Aix-en-Provence, 1878, 2 Bde. 4°.

Bem. Die Citate aus Mirèio beziehen sich auf die Nouvelle Edition, Paris 1892. (Die arab. Zahlen geben die Seiten an.) B = Deutsche Uebersetzung des Gedichts von A. Bertuch, Strassburg 1893.

Boguet, Discours des Sorciers, Lyon 1608.
Champfleury et Wekerlin, Chans. pop. des prov. de France, Paris 1860.
Cortet, Essai sur les fêtes relig. et les trad. popul. qui s'y rattachent, Paris 1846.
Frischbier, Hexenspruch und Zauberbann, Berlin 1870.
Gerv. von Tilbury, Otia Imperalia, herausg. v. Liebrecht, Hannover 1856.
Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Ausg., Berlin 1875/78, 3 Bde. (=D.M.)
Halliwell, The Nursery Rhymes of England, London 1844.
Jacob, Curiosités de l'hist. des croyances pop. au moyen âge, Paris 1859.
Keightley, The Fairy Mythology, London 1828, 2 vol.
Knoop, Volkssagen, Erzählungen etc. aus dem östl. Hinterpommern, Posen 1885.
Kuhn, Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen, Leipzig 1859, 2 Bde.
La Bugado prouvençalo, Aix 1857.
Laisnel de la Salle, Croyances et lég. du Centre de la France, Paris 1875, 2 Bde.
Michel, Le pays basque, Paris 1857.
Montel et Lambert, Chansons pop. du Languedoc, Paris 1880.
Nore, Coutumes, mythes et tradit. des prov. de France, Paris 1846.
Plancy, Dictionnaire infernal, Paris 1825, 2 Bde.
Regis de la Colombière, les Cris pop. de Marseille, Mars. 1868.
Rheinsberg-Düringsfeld, Sprichwörter der germ. u. rom. Sprachen, Leipzig 1872/75, 2 Bde.
Rolland, Faune pop. de la France, Paris 1877/83, 6 Bde.
Rothenbach, Volkstümliches aus dem Kanton Bern, Zürich 1876.
Strackerjan, Aberglaube und Sagen aus dem Herzogtum Oldenburg, Oldenbg. 1867.
Swainson, A handbook of Weather Folk-Lore, Edinb. & London 1873.
Tettau-Temme, Sagen aus Ostpreussen, Berlin 1837.
Vinson, Le folk-lore du pays basque, Paris 1883.

I. Mythologisches.

Naturgemäss schliesst sich der Volksglaube besonders an **Witterungserscheinungen** an; hierher gehört:

Die Bugadiero.

(Mir. VI, 238, 240, B. 116.)

E veici, peravau dins la vasto negrour,
Veici qu'uno grand formo blanco
Qu'èro assetado su'no estanco,
S'aubourè drecho, un bras sus l'anco . . .

Couneissès pas la Bugadiero?
Sus Mount-Ventour (qu'èi sa cadiero)
Quand la veson, d' n bas, pèr un long nivo blanc
Li gènt la prenon; mai, o pastre,
Lèu! lèu! que voste avé s'encastre!
La Bugadiero de malastre
Acampo à soun entour li nivo barrulant;

E quand n'i'a proun pèr la bugado
Sus lou mouloun, revertegado
E'mé furour, bacello e rebacello: à bro,
N'en tors la raisso emé la flamo,
E, sus la mar que mounto e bramo,
A la gàrdi de Nostro Damo
Li marin palinous recoumandon sa pro.

Der Volksglaube, den Mistral hier benutzt, ist in Arles geläufig. Mit demselben stimmt genau überein, dass man

in Bayern eine dunkle Regenwolke *anel* (Grossmutter) *met der laugen* (D. Myth. 533) nennt; ähnlich sagt man im Harz *die Bergmutter kocht Wasser, sie braut* (Kuhn II, 88). Auch die *Percuna tete* (D. M. 144) gehört hierher. Grimm sieht in diesem alten Weibe die Mutter des Donnergottes (D. M. 842). Damit stimmt sehr gut, dass der *Bugadiero* ausdrücklich die Erregung des mit Donner und Blitz verbundenen Unwetters zugeschrieben wird, indem der Mythus das, was ursprünglich dem Sohne zukam, auf die Mutter überträgt. (vgl. D. M. 144).

Diese Vorstellungen, dass es sich beim Regen um Thätigkeiten eines Wesens handelt, Wäsche, Wasserkochen, Baden u. a., bei denen allerlei Gefässe gebraucht werden, klingen auch in dem Glauben an das Wettermachen nach, und man hat schliesslich gewisse Gefässe als unentbehrlich dabei angesehen, vgl. D. M. 909:

> *Und kœm ein wann in mîn hant,*
> *Der hagel slüeg über allez lant.* (Ges. Abent. 3,90.)

Ein anderer sehr interessanter provenzalischer Volksglaube, der zwar nicht in Mirèio erwähnt wird, aber doch hierher gehört, ist der folgende von Nore S. 79 aus Languedoc mitgeteilte: *On attribue au démon la formation des orages; lorsque des pertes de récoltes ont lieu, c'est que l'homme noir, placé sur le sommet d'une montagne voisine, a étendu ses immenses ailes pour en faire tomber des grêlons.* Das Bemerkenswerte hieran scheinen mir die *immenses ailes* zu sein, denn diese weisen ganz deutlich auf eine Gestalt der deutschen Mythologie, und zwar auf den Riesen **Hræsvelgr,** der in Adlergestalt an des Himmels Ende sitzt und durch Schwingen seiner Flügel Wind bezw. Sturm hervorbringt, vgl. D. M. 526.

Hier schliessen sich noch andere Belebungen von Wind und Wolken an. Braust ein Sturmwind her, der Dächer abhebt und Saaten vernichtet, so sind es böse, den Menschen

feindliche Kobolde, Poltergeister, die die Luft durchziehen. Mistral nennt sie VI, 248 (B 247) *dra:*

enjusque di Ceveno,
Emé si vèntre d'alabreno
Li Dra s'acampon à dougeno,
En passant, pataflòu! destéulisson li mas.

VI, 232 (B 113) werden diese *mata-blad* (Saatvernichter) *fouletoun* genannt:

Di Fouletoun veici lou trounfle!

Die gewöhnliche Vorstellung zur Erklärung des **Wirbelwindes,** an den doch wohl vorzugsweise hier zu denken ist, ist die, dass eine Hexe darin sitzt; man sagt: *la fachiniero (=sorcière) enmèno tout = le tourbillon emmène tout.* In Bas Languedoc ist es der Teufel selbst, der im Wirbelwind einherfährt, man ruft ihm zu: *détourne-toi, diable!* (Rev. des Trad. VI, 548); ebenso bei Grimm D. M. Abgl. 522: Fährt Wirbelwind ins Grummet, so glaubt man, der Böse wolle es seinen Dienern zuführen; man rufe ihm Schimpfworte zu. In der Haute Bretagne sitzt ein *sorcier* darin, Mélus. III, 61. In Béziers nennt man eine aus dem Meer sich erhebende Wolke *uno masco.* Schiesst man in eine solche Wolke hinein, so fällt die Hexe heraus. Nore 263.

Alle diese Vorstellungen, die sich aus dem Glauben an das Wettermachen der Hexen ergeben, sind auch dem deutschen Volksglauben geläufig, vgl. Gr. D. M. 910, Strackerjan 218^h, 219^h, Kuhn II, 290. Da gegen Hexen oft nur umgekehrte Gegenstände helfen, so heisst es bei Birl. I, 324 ausdrücklich, man solle in einen Wirbelwind eine Sichel verkehrt hineinwerfen, da sonst die darin sitzende Hexe dieselbe gegen den Werfenden kehren würde.

Hierher gehört auch die Sage vom wilden Jäger oder, wie er provenzalisch heisst, vom

Baroun Castihoun.

Mai quau ansin brando lis éuse? . . .
Ai! soun troussa coume de féuse;
E di fio de Sant-Eume, à saut, à vertouioun,
Boumbis la flamado gancherlo;
E d'estrepado, e'n brut d'esquerlo
Estrementis la Crau esterlo . . .
Lou galop enrabia dóu Baroun Castihoun! (VI, 248.)

In Limousin wird die wilde Jagd *la casso galiero* genannt; in der Gascogne und in Rouergue ist der *rèi Artus* in Tarn der *Comte Rouge* der wilde Jäger. Die provenzalische Sage berichtet, dass ein König oder Graf, der ein leidenschaftlicher Jäger gewesen sei, einst einer Messe beigewohnt habe, als ihm gemeldet worden sei, dass sich bei der Kirche ein grosser Eber gezeigt habe. Sofort habe der gottlose Mann die Kirche verlassen und sei dem Eber nachgejagt. Dies müsse er nun zur Strafe ewig thun.

Eine andere Naturerscheinung, die sich das Volk auf seine Weise deutet, ist die **Fata Morgana.** Als Mirèio bei glühender Sonnenhitze durch die Kamargue eilt, sieht sie plötzlich eine herrliche Stadt vor sich; neuer Mut beseelt sie, doch

Obro vano, sutilo, alado,
Lou Fantasti l'avié fielado
Em' un rai de soulèu, tencho emé li coulour
Di nivoulun: sa tramo feblo
Fenis pèr tremoula, vèn treblo,
E s'esvalis coume uno nèblo. (X, 396.)

Die Entstehung der Fata Morgana, die hier als ein Gebilde des untenzubesprechenden Kobolds Fantasti geschildert wird, schreibt der Provenzale gewöhnlich der *Vièio* zu. Wenn an heissen Tagen die Luft zittert („Die Sommerkatzen laufen“, Strk. 338) und Luftspiegelungen entstehen, so sagt man *la Vièio danso.* Diese *Vièio* hat nichts zu thun mit der „dem Februar hohnsprechenden“ Alten; sie ist vielmehr nach Mistral eine Personifikation der Natur und

entspricht der antiken Cybele; in der deutschen Mythologie nimmt Hulda oder die mit ihr identische Perahta dieselbe Stelle ein, und an diese, meine ich, ist bei der *Vièio* zu denken. Auf die die Erde umspannende Hulda werden ja viele Naturerscheinungen zurückgeführt, wobei sich als immer wiederkehrender Zug findet, dass man in ihr die waltende Hausfrau sieht, und deswegen ist vielleicht auch bei der *Bugadièro* mit ihrer echt hausmütterlichen Thätigkeit der Wäsche an Frau Holle zu denken; es mögen sich dort verschiedene Vorstellungen gemischt haben. Bilden sich Nebel auf den Bergen, so kocht die Bergmutter Wasser oder sie braut (Kuhn II, 88); schneit es, so macht sie ihr Bett (D. M. 222), oder sie, der das Spinnen heilig ist, und ihre Gefährtinnen hecheln: Die Harzweiber hecheln (Kuhn II, 92), und in Schwaben (ibd.) sagt man, je nachdem grosse oder kleine Flocken fallen: Das kommt aus dem groben bezw. dem feinen Beutel.

Diese Vorstellung kennt man auch in der Provence; hat es gereift, so sagt man: *la Vièio a tamisa.* Es kann also kaum einem Zweifel unterliegen, dass diese *Vièio* mit unserer Hulda bezw. Perahta identisch ist, an die auch die in unserem Gedicht I, 26 vorkommende sprichwörtliche Redensart *quand Marto fielavo* erinnert, denn die ältere und auch noch heute übliche Fassung ist *quand Berto fielavo*; die alte heidnische Göttin wurde, wie dies oft geschehen ist, durch eine christliche Gestalt, und zwar durch die Nationalheilige der Provence, durch Martha verdrängt, vgl. D. M. 232.

Wassergeister.

Ursprüngliche Wassergeister sind die *dracs,* die *draci,* von denen Gervasius III, 85 spricht. Dieses Wort dient jetzt zur Bezeichnung des Koboldes im allgemeinen. In unserem Gedichte werden uns als Wassergeister die *Trèvo* geschildert (V, 210), die jedoch ursprünglich solche nicht

sind. Wenn sich die Sonne oder der Mond auf den Spitzen der Wellen spiegeln, so sagt man: Die *Trèvo* tanzen. Im Trésor erklärt Mistral *trèvo* als *fantôme qui hante les maisons inhabitées, et qui se manifeste par certains bruits étranges.* Gleichbedeutend mit *trèvo* ist *trevan.* Das Verb. *trevu* (spuken) kommt vor II, 60:

Sus li grand tourre esbarboulado,
Ounte trèvon, la niue, li vièi prince di Baus.

In Mirèio sind die *Trèvo* die Fährleute, die den verruchten *Ourrias* über den Rhone setzen. Als die Barke zu schwanken anfängt, bemerkt der Steuermann: Wir tragen ein schlechtes Gewicht! Das Schiff scheitert, und Ourrias sinkt rettungslos in die Tiefe.

Wer aber bringt das Schiff zum Sinken? Es ist gerade **St. Medardus' Nacht** (8. Juni). Nach der Sage (Arles) steigen in dieser Nacht die zahlreichen Opfer des Rhone aus ihrem feuchten Grabe. Sie sind es, die das Wasser unruhig machen und da Ourrias eine schwere Sünde auf sich geladen hat, ist er ihnen verfallen. Da die Ertrunkenen nicht die letzte Oelung empfangen haben, so könnten sie ohne die Gnade Gottes nicht selig werden; in jener Nacht ist es ihnen jedoch gestattet, ihre guten Werke, die sich zu Blumen verwandeln, zu suchen. Sind es genug zu einem Strauss, so öffnet sich ihnen der Himmel. Mit diesem schönen Glauben hängt vielleicht auch der hübsche Ausdruck *aumorno flourido* (*aumône fleurie*), XII 488 zusammen: Das Almosen, das der Arme dem noch Aermeren giebt, verwandelt sich für den ersten in eine Blume, es ist ein hervorragend gutes Werk. Auch schliesst sich hier wohl an, was X, 402 gesagt wird:

O Sànti Mario
Que poudès en flour
Chanja nòsti plour!

Auch die Thränen, die der Unglückliche weint, können zu Blumen werden, die einst für ihn sprechen werden.

Auch zu anderen Zeiten hört man die Ertrunkenen. Heult das vom Sturm gepeitschte Meer, so sind es die Schreckensschreie der Ertrunkenen, welche man hört, VI, 434:

Anan entèndre lou soulàmi,
Di negadis, que l'oundo escoubiho, pecai!

Derselbe Glaube findet sich in der Bretagne an der Baie des Trépassés. Am Tage der Toten (1. Nov.) hört man das Wehklagen der Ertrunkenen, die sich bis zum Wellenkamme erheben, wo sie in Gestalt des weissen Schaumes sichtbar werden. (Nore 222, Mél. II, 254.) Nach anderen gehen sie auch in die Kapelle, die dann erleuchtet ist, zur Totenmesse, Revue des Trad. III, 599, VI, 656, und wehe dem Lebenden, der derselben beiwohnte, er käme nicht lebendig zurück.

Bei dieser Gelegenheit möge gleich hier besprochen werden, was VI, 244 erzählt wird: (B 119).

Eiça quand la Vièio encagnado
Mando à Febriè sa reguignado,
Dins li glèiso deserto e clavado à tres tour,
Anessias pas, femo tardiero.
Lou front pendènt su 'no cadiero,
Resta 'ndourmido! — — A la sournièro,
Pourrias vèire li bard s'eigreja tout autour;

E s'atuba li lumenàri,
E, courdura dins lou susàri,
Li mort, un aro, un pièi, s'ana metre à geinoun;
Un capelan, pale coume éli,
Dire la Messo e l'Evangéli;
E li campano, d'esperéli
A brand, ploura de clar emé de long plagnoun!

Parlas, parlas-n'en i béulòli:
Dins li glèiso, per béure l'oli
Di lampo, quand, l'ivèr, davalon di clouquié.
Demandas-ie se vous mentisse,
E se lou clerc que sèr l'óufice,
Que met lou vin dins lou calice,
N'es pas soulet d'en vido à la ceremounié!

In der Einleitung zu seiner Uebersetzung giebt Bertuch einen Brief Giesebrechts wieder, in welchem dieser den Spuk des VI. Gesanges zu deuten sucht; er fügt hinzu, (S. III), dass sich diese Deutung schwerlich beim Volke selbst findet. An dieser Stelle sieht er in dem Priester den einzigen geistig Lebenden unter den geistig Toten. Ich weiss nicht, ob Mistral diesem Volksglauben solche Bedeutung beilegt; jedenfalls hat dieser aus einem anderen Gefühl heraus sich gebildet; es spricht sich hier vielleicht, wie bei manchem anderen, — man denke an die wiederkehrenden Toten, die um Messen für ihr Seelenheil bitten — der Gedanke aus, dass die Toten der Lebenden noch bedürfen. Sehr hübsch wird dies auch in einem Volksglauben ausgedrückt, der Rev. des Trad. VII, 331 aus dem Val de Varaita berichtet wird, und in dem sich heidnische und christliche Vorstellungen in seltsamer Weise mischen: Zu gewissen Zeiten hört man das Wehklagen der in den Bergen Verunglückten, besonders deutlich natürlich bei herrschendem Unwetter; auch sieht man bisweilen Prozessionen von Toten: ihr Führer ist ein Lebender in schönem Gewande; sie überschreiten einen Bach, und dabei dient ihnen der Lebende als Brücke. Erinnert dieser Bach nicht an den antiken Acheron, und sollte dieser Lebende in schönem Gewande der ihnen den Uebergang ermöglicht, nicht der Priester sein? Andererseits soll aber kein Mensch aus Neugier dem Treiben der Toten zuschauen: fehlt jedoch dieser Beweggrund, so kann es schon kommen, dass ein Lebender ohne Schaden einer solchen Messe beiwohnt. In der Rev. des Trad. I, 86 wird aus der Auvergne erzählt, dass eine Witwe, die an einer Messe für ihren verstorbenen Gatten am folgenden Tage teilnehmen will, in der Nacht aufwacht, die Kirche erleuchtet sieht und in dem Glauben, dass es schon Zeit sei, hineingeht; sie hört eine Messe, an welcher lauter längst Verstorbene teilnehmen. Da sie kein Geld bei sich hat, giebt sie als Opfergabe ihren Trauring; dieser findet sich am

folgenden Tage in den Altarstein eingewachsen, ein Zeichen, dass sie nicht geträumt hat. Auch der deutsche Volksglaube kennt solche nächtlich erleuchtete Kapellen, z. B. bei Birl. I. 475 ff., Toeppen 114; zur Seelenüberfahrt vgl. D. M. 693 ff.

Hier möge endlich noch eine andere Erscheinungsform von Verstorbenen erwähnt werden. Als Mirèio im Sterben liegt, sagt sie zu ihrem Vater (XII, 488):

Se'n cop veirés à voste lume
Quauque sant-fèli que s'alume,
Bon paire, sara iéu . . .

Etwas ganz Entsprechendes findet sich bei Grimm, Nachtr. S. 247: Wenn ein Nachtfalter um das Licht flattert, sagen die Litthauerinnen, dass jemand sterbe und die Seele von hinnen gehe. Ueber die Seele in Schmetterlingsgestalt vgl. D. M. 691. Rolland III, 315 giebt verschiedene hierhergehörige Bezeichnungen der Nachtfalter, denn um solche handelt es sich vorzugsweise, da die Toten naturgemäss nachts zu erscheinen pflegen; dort wird auch aus den Notes and Queries III, 220 engl. *soul* = Nachtschmetterling angeführt. Auch Bezeichnungen wie *ange, angoulet* (Landes) gehören hierher. In der Rev. des Trad. III, 438 fliegen in einer Erzählung Gott und die heilige Jungfrau in Gestalt von weissen Schmetterlingen einer Bedrängten zu Hilfe.

Nach dieser etwas langen Abschweifung kehren wir zu den Wassergeistern zurück. Sie sind den Menschen feindlich und suchen sie in die Tiefe zu ziehen. Sie nehmen die verschiedensten Gestalten an und können sogar zum Teufel selbst werden. Hierher gehört der VI, 248 erwähnte

Chin de Cambau.

Aviso-te dou chin que japo,
O Luno folo! Se t'arrapo
Tengoulara coume une papo,
Car lou chin que t'aluco es lou Chin de Cambau!

Lou coundu de Cambaud wird in Avignon eine Kloake genannt, aus der um Mitternacht der Teufel in der ver-

schiedensten Gestalt herauskommt; so auch als Hund. Royer, ein Dichter aus Avignon (+ 1755), dessen Werke im Manuskript auf der Bibliothek dieser Stadt sind, hat ein Stück geschrieben mit dem Titel *Lou chin de Cambau e la Rafagnaudo,* worin sich folgende Schilderung findet:

Dins uno croto umido e soumbro
Ounte se rènd lou queitivié
E di regolo e dis eiguié
Trèvo despièi long-tèms uno oumbro
Que fai mai de pòu que de mau:
L'apellon lou Chin de Cambau.

Dieser dem Mond auflauernde Hund erinnert an *Managarmr* (= lunae canis), den Sohn einer Riesin, der den Mond einst verschlingen soll, vgl. D. M. 588, 202, doch weiss ich nicht, ob das, was Mistral vom *Chin de Cambaud* sagt, wirklich volkstümlich ist. In Hundsgestalt erscheint der Teufel z. B. auch bei Knoop S. 62, vgl. auch D. M. 833. Höllenhund.

Aber nicht allein in Gestalt eines Hundes erscheint dieses Gespenst, sondern auch als Sau (Rev. des Trad. VIII, 25), Maulesel und Pferd (chivau de Cambaud). Besonders wichtig ist die letztere Form; sie zeigt, dass wir es mit einem ursprünglichen Wassergeist zu thun haben, der schliesslich zum Teufel selbst wurde. Von diesem Pferde heisst es, dass es sich verlängere, so dass viele Personen es besteigen können, die es dann in die Hölle trägt. Mistral schildert eine Erscheinung eines solchen Pferdes wie folgt (Armana prov. 1885, Uebers. Rev. des Trad. VIII, 25):

Une nuit, à Avignon, une bande de coureurs qui venaient de faire bombance, aperçurent un cheval noir qui sortait du Conduit de Cambaud. „Oh, le superbe cheval!“ fit l'un d'entre eux: „attendez, je vais sauter dessus.“ — Et le cheval se laisse tranquillement monter. „Tiens, il y a encore une place!“ dit un autre; „moi aussi je vais l'enjamber.“ Et zou, voilà qu'il l'enjambe. „Voyez, il y a encore de la place!“

s'écria un autre jouvenceau. Et le voilà qui grimpe encore. Et à mesure qu'ils montaient, le Cheval Noir s'allongeait, s'allongeait tellement que ma foi! douze de ces fous l'avaient déjà enfourché, quand le treizième s'écria: „Jésus! Marie! Grand saint Joseph! je crois qu'il y a encore une place". . *Mais à peine avait-il parlé que le monstre s'envola, et nos douze joyeux Passe-bon-temps se retrouvèrent subitement tout droit sur leurs jambes. Heureusement, heureusement pour eux! Car si le dernier n'avait eu la bonne inspiration de s'écrier: Jésus! Marie! grand saint Joseph! la bête de malheur les emportait sûrement tous au diable.* Deutlicher wird der ursprüngliche Charakter in der Vorstellung des *ânon de Montil* (Bas Languedoc), Rev. des Trad. VI, 548. Dieser geht um einen Brunnen herum und lässt sich von Kindern besteigen, die es dann mit sich in den Brunnen nimmt. Bei Keightley II, 294 findet sich eine aus dem Provenzalischen übersetzte ganz entsprechende Sage; hier haben wir wieder das schwarze Ross, das Kinder ins Meer trägt. Auch in der Bretagne kennt man das sich verlängernde Pferd; es wird hier *Cabino, le cheval Pacoret* und *Cheval blanc* genannt' Rev. des Trad. IV, 613. Die weisse Farbe — der Meerschaum — ist wohl die ursprünglichere, schwarz wurde das Pferd erst, als es zum Teufel selbst wurde. Bei den Schotten heisst der als Ross erscheinende Wassergeist *Kelpie,* bei den Isländern *Nickur,* in Shetland *Shoopiltee,* auf den Orkeey Inseln *Tangie,* da das Pferd mit Tang bedeckt ist, vgl. Keightley II, 188, 257, 272 u. ö. Zu erkennen ist dieses Pferd daran, — wieder ein späterer Zusatz, als teuflisches Zeichen — dass seine Hufe verkehrt stehen, Keightley II, 257, D. M. 405. Zu den Wassergeistern in Rossgestalt vgl. auch Gerv. Tilb., bei Liebr. S. 130, Kuhn I, 344.

Aus dem zahlreichen Heer der Kobolde — nach den Dämonologen (Plancy I, 388) giebt es deren 30000 — wird in unserem Gedicht besonders einer erwähnt,

der Esperit-Fantasti,

welcher unserem Hauskobold entspricht, D. M. 422. Mistral schildert ihn uns VI, 236:

Agues pas pòu! acò's un glàri
Bon que pèr faire de countràri.
Es aquéu fouligaud d'Esperit-Fantasti:
Quand dins si bono se devino,
Te vai escouba ta cousino,
Tripla lis iòu de ti galino,
Empura lou gavèu e vira toun roustit.

Mai, que ie prengue un refoulèri,
Pos dire adièu! . . . Que treboulèri!
Dins toun oulo, ie largo un quarteiroun de sau;
Empacho que toun fio s'alume;
Te vas coucha? boufo toun lume;
Vos ana i vèspro à Sant-Trefume?
Tescound o te passis tis ajust dimenchau.

Der Kobold ist im ganzen Hause thätig; er hilft in der Küche, wäscht Teller und Schüsseln und sieht überhaupt auf peinlichste Sauberkeit. Sein Lieblingsaufenthalt ist der Stall; er striegelt die Pferde und führt das Vieh zur Tränke. Ein Tier erwählt er zu seinem Liebling, dieses gedeiht dann besonders (Mistral, in der Rev. des Trad. VIII, 27). Hat man ihn aber beleidigt, so wirft er alles durcheinander. Einer seiner Lieblingsstreiche ist, den Pferden die Schwänze schier unentwirrbar zusammenzuflechten; das Letztere wird auch den Maren zugeschrieben, vgl. Birl. I, 492 u. a. Bei Shakespeare, Romeo & Juliet I, 4 heisst es:

This is the very Mab
That plats the manes of horses in the night.

Alles in allem genommen ist der Fantasti aber mehr gutmütig als wirklich böse; dauernden Schaden fügt er fast nie zu. Schon Gervasius sagt, III, 61: *Id illis* (den Kobolden) *insitum est, ut obsequi possint et obesse non possint.*

Er hat die Stimme eines Kindes:

Faguè la voues enfantoulido (VI, 236).

Ueber seine Gestalt ist nichts gesagt. *Quelle chose est ung lutin, dist Estonne. Sire, dist Narcis, c'est ung esprit qu'on ne peult veoir et se delecte à decepvoir les gens,* Perceforest II, S. XIII. Manche haben ihn aber doch gesehen. In Apt ist es der *Ome Blanc,* dem die Streiche des *Fantasti* zugeschrieben werden; der Kobold der Bretagne wird uns in der Rev. des Trad. I, 142 geschildert als *petit homme noir, tout velu, à figure grimaçante, et ressemble à un singe; ses pieds sont fourchus, et ses yeux jettent du feu.* Hiermit ist zu vergleichen der zottige Schrat, pilosus, bei Grimm S. 398; Gaisfüsse werden den Zwergen zugeschrieben, D. M. 373, auch der Teufel hat bisweilen gespaltene Füsse, D. M. Nachtrag 294. Der *Sotret* in den Vogesen, als Irrwisch *Culâ* genannt, trägt eine kleine rote Mütze, was ebenfalls auf Zwerge deutet, D. M. 383. Bisweilen erscheint er in Gestalt eines Pferdes (Nore 156, Poitou): *mais quoiqu' il piaffe et hennisse beaucoup, il ne fait de mal à personne.* Er ist also gar nicht mit dem *Chirau de Cambaud* zu verwechseln. (Pferdefüsse hat ein polnischer Hausgeist, D. M. 424). In der Rev. des Trad. V, 338 ff. findet man übrigens Abbildungen von Kobolden. — Die Namen des Koboldes sind höchst mannigfach; in der Normandie heisst er *gobelin;* er ist *malicieux, mais bon diable d'ailleurs* (Nore 258). Die Namen in der Haute Bretagne sind in der Rev. des Trad. IV, 613, die in den Ardennes ibd. IV, 664 und die in der Basse Bretagne V, 102 zusammengestellt. In der Bretagne, Nore 213, findet sich auch die Bezeichnung *Drac,* die in der Montagne Noire, zwischen Cevennen und Pyrenäen, die gewöhnliche ist (Nore 84). Hier wird ihm ein merkwürdiger Zug zugeschrieben: Seine Hände sind durchlöchert wie ein Sieb. Will man ihn los werden, da er doch zuviel Unfug treibt, so stellt man ein Gefäss mit Hirse in den Stall; kommt der *Drac,* so stösst er es aus Uebermut um; da er aber Ordnung liebt, macht

er sich sogleich daran, die Körner wieder zusammenzulesen. Damit kommt er aber mit seinen durchlöcherten Händen nicht zustande, und er entfernt sich wütend für immer. Auch Mistral giebt in der Rev. des Trad. VIII, 28 ein ähnliches Mittel an, um den Kobold los zu werden.

Besondere Vorliebe zeigt der neckische Kobold für junge Mädchen. Ein altes Sprichwort, z. B. bei Plancy I, 389, sagt:

Où sont fillettes et bon vin,
C'est là que hante le lutin.

VI, 236 ruft er Mireio zu:

Ah! laisso, mourranchoun, qu' auboure toun fichu. . . .
Laisso qu' auboure . . . Es d'arelano
Que i' a dessouto, o de miougrano?

Und weiter unten, S. 238, rühmt er sich:

La niue, quand dormon li chatouno
Tire plan-plan sa cubertouno;
Lis espinche, nuso e redouno,
E que, folo de pòu, s'amaton en pregant.
Vese si dos coucoureleto
Que van e vènon, tremouleto;
Vese . . .

Bertuch hat diese Verse fortgelassen; ich weiss nicht warum. Was hier gesagt wird, dient — ohne irgendwie anstössig zu sein — sehr hübsch zur Charakteristik des losen Kerlchens, der nicht mit dem Incubus zu verwechseln ist: er thut ja den Mädchen nichts, er ängstigt sie nur ein wenig auf seine Weise. Grimm, D. M. 889, sagt ausdrücklich: Nie wird erzählt, dass Kobolde Frauen nachstellen.

Wie es das oben zitierte Sprichwort sagt, ist der Kobold ein Feinschmecker; wenn er seine Arbeit gethan hat, will er dafür auch etwas haben. Man stellt ihm daher überall einen Napf mit süsser Milch hin, z. B. Rev. des Trad. III, 423.

Trotz der boshaften Seite des *Fantasti* würde doch mancher gern einen solchen arbeitsamen Kobold im Hause

haben; wie ihn aber bekommen? Nach Mistral liebt er die Schellen: *ce qui attire le Fantasti dans les écuries, c'est les grelots. Le bruit des grelots le fait rire, rire comme un enfant, devant qui on agite le hoquet,* Rev. des Trad. VIII, 27. Man vergleiche damit D. M. 424, wo ein Hauskobold sich als Belohnung wünscht *tunicam de diversis coloribus et tintinnabulis plenam.* Zur Aehnlichkeit des Kobolds mit dem Narren vgl. D. M. 416 (s. a. u.). Plancy I, 244 zitiert aus dem Petit Albert folgendes einfache Mittel, sich einen *Farfadet* zu verschaffen: Man gehe mit einem schwarzen Huhne an einen Kreuzweg und schreibe mit dem Blute des Huhnes auf einen Zettel: *Bérith fera ma besogne pendant vingt ans, et je le récompenserai.* Dann grabe man das Huhn einen Fuss tief ein, und noch an demselben Tage wird der Farfadet sich einstellen. In der Z. für Volkskunde II, 78 wird folgendes berichtet: Findet man in der Neujahrsnacht an einem Kreuzwege ein schwarzes Huhn, so nehme man es mit nach Hause, es ist ein *drak;* nun sterben aber alle Kinder, die fernerhin im Hause geboren werden; um ihn wieder los zu werden, giebt es nur ein Mittel: man trage ihn wieder in der Neujahrsnacht an den Kreuzweg; nimmt ihn ein anderer mit, so ist man ihn los. (Sternberger Kreis.) Seltsam ist ein Mittel, das aus Rumänien berichtet wird, Am Urquell I, 107: In Poieni lebten einst ein Bauer und eine Bäuerin, die hatten Eier 9 Tage unter dem Arm getragen; es haben sich zwei Teufelchen aus denselben ausgebrütet; diese sassen nachher am Dachboden und wurden aus kleinen Schüsseln gefüttert. Sie halfen den Bauersleuten bei allen Unternehmungen, und es ging denselben, so lange sie lebten, sehr gut. Nachher aber waren sie dem Teufel verfallen. Solche Eier haben kein Dotter, und der Träger darf sich während der neun Tage weder waschen noch kämmen; auch darf er nicht beten oder fasten.

Ist dem Kobold, der auch als Irrwisch sein Wesen treibt, ein Streich geglückt, so freut er sich und macht sich lachend davon; so auch in unserem Gedicht, VI, 238:

E l'Esperitoun s'enanavo eilalin
Emé soun rire . . . .

Auch Gervasius erwähnt dieses Lachen, bei Liebr. S. 30: *Portunus exiens cachinum facit et sic hujusmodi humanam simplicitatem deridet.* Auch bei Birl. I, 62 wird das gewaltige Lachen des Kobolds erzählt. Puck macht es ebenso, z. B. bei Drayton in der Nymphadia:

And when we stick in mire and clay,
He does with laughter leave us.

Vgl. über dieses Lachen D. M. 415.

Zur Narrennatur des Kobolds ist noch zu vergleichen, dass *Kobal — démon perfide qui mord en riant* — nach Plancy I, 377 im höllischen Hofstaat die Stelle eines Generaldirektors der Theater einnimmt.

In England heisst der *merry spirit Puck, Robin Goodfellow, Robin Hood, Hobgoblin,* in Schottland *Brownie,* vgl. Keightley II, 105 ff. Ursprünglich ist wohl *Puck* ein böser Geist; Spenser, im Epithalamion, unterscheidet ihn vom *Hobgoblin:*

Ne let the pouke nor other evil sprites,
Ne let mischievous witches with their charms,
Ne let hob-goblins, names whose sense we see not,
Fray us with things that be not.

Auch in Scourge of Venus sind sie getrennt:

And that they may perceive the heavens frown,
The poukes and goblins pull the coverings down.

Shakespeare indessen identifiziert die beiden, vgl. Keightley a. a. O., Rev. des Trad. II, 74. Im Midsummer Night's Dream ist *Puck* der Hofnarr des Königs Oberon:

I jest to Oberon and make him smile (II, 1).

Eine Fee ruft ihm dort zu:

Either I mistake thy shape and making quite,
Or else you are that shrewd and knavish sprite
Call'd Robin Good-fellow; are you not he
That fright the maidens of the villagery,

Skim milk, and sometimes labour in the quern,
And bootless make the breathless housewife churn,
And sometimes make the drink to bear no barm;
Mislead night-wanderers, laughing at their harm;
Those that Hob-goblin call you, and sweet Puck,
You do their work, and they shall have good luck,
Are not you he?

In Dänemark entspricht der *Nisse god Dreng*, in Schweden der *Tomtegubbe (=old man of the house)*, Keightley II, 158. In Italien, speziell in Neapel, heisst der neckische Geist *Monaciello;* er zieht gern die Bettdecke weg, z. B. Pentameron I. Tag, 2. Erz., III. Tag, 7. Erz.; in Spanien wird er *Duende Cucurucho* genannt, kurz man kennt den Hauskobold überall, auch zeigt er überall die gleichen Züge.

Mit dem *Fantasti* identisch ist der VI, 246 erwähnte

Gripet.

In Mirèio erscheint es zwar nicht so und ursprünglich sind sie auch wohl verschieden, da Gripet unzweifelhaft mit Greif zusammenhängt, worauf auch Mistral anspielt:

Gripet, morde la carougnado
E'stripo-la de grafignado . . . .

Indessen sagt Mistral im Trésor: *Esprit badin et souvent serviable qui se plaît à faire d'innocentes niches,* also ganz wie der *Fantasti.* La Fare-Alais hat in seinen Castagnados (Alais 1844) auf Seite 9 ein Gedicht *lou Gripé* veröffentlicht, in welchem er den *farfadé raïôou* und seine Streiche uns schildert. Auf S. 16 sagt er von ihm: *ta cambo fourcudo,* ein Zug, den wir schon bei dem Kobold der Bretagne gefunden haben.

Dass dem *Fantasti* auch die Entstehung der Fata Morgana zugeschrieben wird, ist schon oben besprochen worden.

Der schlimmste Feind unseres Schlafes ist wie überall so auch bei den Provenzalen der Alp oder die

Chaucho-vièio.

Mistral schildert sie VI, 248:

Eila, vesès la Chaucho-vièio?
Pèr lou canoun di chaminèio
Davalo d'à cachoun sus l'estouma relènt
De l'endourmi que se revèsso;
Mudo, se i'agrouvo; l'óuprèsso
Coume uno tourre, e i'entravèsso
De sounge que fan afre e de pantai doulènt.

Die farbloseste Bezeichnung für das Alpdrücken ist prov. *lou pesant (avè lou pesant).* Auch afr. sagte man *pesart* oder *apesart*, ein Wort, das Cotgrave erklärt als *the disease called the nightmare* (it. *pesaruole*, span. *pesadilla*). Dann vergleicht man die Schwere der Last mit der des Bleies, daher die Bezeichnung *ploumb.* Die anderen Bezeichnungen verdanken ihren Ursprung der Phantasie: es ist ein altes Weib, das uns auf der Brust hockt: *chaucho-vièio.* Die Vorstellung ist alt; auch bei Gervasius wird das Alpdrücken den *lamiae*, den Hexen, zugeschrieben: *Lamiae dicuntur esse mulieres quae noctu domos momentaneo discursu penetrant. . . . et nonnumquam dormientes affligunt* (III, 85, bei Liebr. S. 38). Im folgenden Kapitel spricht er sich näher darüber aus; er erwähnt zunächst, dass das Alpdrücken von manchen für krankhafte Phantasieen, hervorgerufen durch böse Säfte, gehalten würde: *Lamias quas vulgo mascas aut in Gallica lingua strias nominant, physici dicunt nocturnas esse imaginationes, quae ex grossitie humorum animas dormientium turbant et pondus faciunt.* Nach Augustin seien es böse Geister, nach der Volksmeinung aber sind es Hexen und Hexenmeister: *Ut autem moribus ac auribus hominum satisfaciamus, constituamus hoc esse feminarum ac virorum quorundam infortunia, quod de nocte celerrimo volatu regiones transcurrunt, domus intrant, dormientes opprimunt, ingerunt somnia gravia, quibus planctus excitant.* (Die Schilderung bei Mistral stimmt genau hiermit überein.) Dieser Glaube an auf uns hockende

Hexen hat sich bis heute erhalten; man sagt: *èstre cauca pèr li masco; estrego; la fachiniero m'a chaucha.* Auch im Französischen sagte man *chauche-vieille*; die *vieille* wurde aber durch die deutsche *mare* verdrängt: *cauchemar, fantosme que li phisicyen apelent en françois incubes, c'est a dire apesart* (Alebrand, cit. Godefroy). Das Wort ist ursprünglich ein Femininum gewesen: *reilles et laides cauquemares* (l'amant vert, cit. la Curne). Auch Bodin spricht vom Alpdrücken: *Au pays de Valois et de Pycardie il y a une sorte de sorciers et de sorcieres, qu'ils appellent cochemares.* Er fügt hinzu, dass am andern Morgen die alte Hexe kommen müsse, um bei dem, den sie geritten hat, Feuer oder etwas anderes zu holen; derselbe Zug findet sich auch im deutschen Aberglauben, vgl. z. B. Strackerjan No. 216, 238[d].

Dass die Hexe in Gestalt eines Huhnes uns drückt, wie bei Birl. I, 481 erzählt wird, muss auch in Frankreich geglaubt worden sein, wie es die Benennung *chauche-poulet* beweist, z. B. bei Plancy I, 105, und Michel zitiert im Pays basque S. 161 aus de l'Ancre (1622): *Je recognois pourtant parmy les maladies populaires une certaine maladie qu'on appelle en France chauche-poulet, et en Espagne pezadilla delaquelle le commun peuple estant parfois tourmenté, il croit ordinairement que c'est l'attouchement de quelque sorciere.* Nach provenzalischem Volksglauben drückt uns die Hexe in Gestalt einer wollenen Puppe, daher die Benennung *pian* (Wolle). Damit stimmt genau überein, was bei Knoop No. 46 aus Hinterpommern erzählt wird: Ein Bauer dem es gelingt, den Mahrt zu fangen, hält in der Hand einen Knäuel Wolle. Als ein weiches, haariges „Ding“ wird es auch im Év. des Quenouilles S. 37 geschildert: *Mais elle, apres qu'elle fut cauquie, tasta que ce pouvait estre, si trouva que c'estoit une chose velue de assez doux poil.* Ebenso Nore S. 160 aus Périgord, wo die *chauco-vieillo* als so *douce et moëlleuse* dargestellt wird, dass sie einem häufig entwischt, *et elle s'en va en vous disant des sottises.* Auch Birl. I, 304 erzählt,

dass das schwäbische Schrättele rauhhaarig ist; mitunter wird es in Gestalt einer Feder gefangen. Die gewöhnlichste Form ist bei uns die eines Strohhalms, so bei Birl. I, 480, Toepp. S. 30, Knoop 172.

Nach der Schilderung Mistrals kommt die *Chaucho-vièio* durch den Kamin; der gewöhnliche Weg bei uns ist der durchs Schlüsselloch, so auch bei Nore 160 (Périgord).

Aber nicht immer ist es böser Wille, der Wesen veranlasst, andere im Schlaf zu drücken; manche werden auch durch ein böses Geschick dazu gezwungen. Nore S. 88 berichtet aus Languedoc folgenden Volksglauben: *Malheur aux enfants qui naissent le jour d'un fait d'armes : leur âme sortira ou rentrera à volonté dans leur corps; ils tourmenteront force gens durant le sommeil et deviendront sorciers sous le nom de masques.* Der deutsche Volksglauben kennt Aehnliches: Als Maren müssen solche gehen, bei deren Taufe etwas versehen wurde, Kuhn II, 59, Toeppen S. 30; werden sie umgetauft, so sind sie von dem Uebel befreit; auch ererbt kann es sein, Birl. I, 487.

Andererseits hat man es sich selbst zuzuschreiben, wenn man vom Alp gedrückt wird, da man nur eine Kleinigkeit zu beachten braucht, um dies zu verhindern, wenigstens heisst es im Év. des Quenouilles S. 35: *Qui s'en va couchier sans remuer le siege sur quoy on s'est deschaussié, il est en dangier d'estre ceste nuit chevauchié de la quauquemare.* Ganz entsprechend heisst es bei Grimm D.M. Abergl. No. 125: Geht ein Weib zu Bett, soll sie den Stuhl, darauf sie gesessen, erst rücken, sonst drückt sie der Alp. An einer anderen Stelle desselben Evangeliums heisst es, S. 36: *la chose que les cauquemares craingnent le plus, c'est un pot qui boult jus du feu.* Auch Plinius erwähnt ein Mittel, frz. Uebers. von Du Pinet, Éd. 1566, XXVII, 10: *Quant aux grains noirs que la pyvoine porte, les prenant en vin, au nombre de quinze, ils servent contre les pesars et chauche-vieilles.* In der Haute Bretagne kennt man gegen den Alp, dort *Faudoux* genannt,

folgendes Mittel, das an den *Fantasti* erinnert: Wenn man weiss (!), von wo er kommt, stellt man ihm einen Napf voll Asche in den Weg; der *Faudoux* stösst ihn um und sammelt nun die Asche wieder ein; dies dauert mehrere Tage: die Sache wird ihm zu langweilig und er bleibt für immer fort (Rev. des Trad. VI, 128). In derselben Zeitschrift IV, 613 und V, 105 sind übrigens die sehr zahlreichen Bezeichnungen für den Alp in der Bretagne zusammengestellt. Wöchnerinnen legen, um nicht von dem Uebel befallen zu werden, ein Messer u. a. auf ihr Bett, Frz. Abergl., bei Liebr. No. 37. Anhang zu Gerv. Tilb.

In Deutschland kennt man ebenfalls viele Mittel gegen den Alp. Ein Radikalmittel teilt Knoop No. 161 mit: Man streiche sich den Schmutz, den man zwischen den Zehen hat, in Kreuzform auf die Stirn; kommt der Mahrt und bemerkt dies, so sagt er: Pfui! und verschwindet für immer!

Bei Shakespeare heisst die Mare *Mab*, z. B, Romeo I, 4:

This is the hag, when maidens lie on their back,
That presses them.

Nach Delrio (bei Plancy I, 105) ist *Cauchemar „un suppôt de Béelzebuth“* und heisst *démon dépuceleur*. Der Alp ist also mit dem Incubus vermischt worden, doch geht uns dies hier nichts an[1]).

Während allen bisher betrachteten Gebilden äussere Erscheinungen zu Grunde lagen, die personifiziert wurden, ist dies nicht mehr der Fall bei denjenigen, zu welchen wir jetzt kommen. Es handelt sich um die

II. Kinderschrecken.

Die hierher gehörigen Phantasiegebilde sind sehr zahlreich. Es mögen ja in manchen dieser Gestalten wirkliche

---

[1]) Die VI, 248 erwähnten *Escarinche* (auch *esquerinches*) sind *„spectres assez vagues“*. (Trésor.)

Personen fortleben, die vielleicht vor Jahrhunderten der Schrecken des ganzen Volkes waren, teils mögen ehemalige Götter zum Kinderschrecken herabgesunken sein: meist aber sind es reine Phantasiegebilde, die von den Ammen möglichst schaurig dargestellt werden. Wir wollen nun diese Gebilde im Einzelnen betrachten.

Ausdrücklich als den kleinen Kindern gefährlich wird uns geschildert, VI, 246

la Bambaroucho.

Aquelo, eilavau, que patusclo
Terro-bouiroun dins li lachusclo,
Coume un laire de niue que fuge en s'amourrant,
Es la Bambaroucho mourrudo!
Entre sis arpo loungarudo
E sus sa tèsto banarudo
Emporto d'enfantoun, tóuti nus e plourant . . .

Und in einem Volkslied heisst es:

La Barbaroucho vai au champ
Manjo tóuti lis enfant.

In Limousin lautet die Bezeichnung *Babarauno;* auch sagt man *Barbarauchi.*

Nur dem Namen nach wird VI, 248 erwähnt

lou Barban.

Barbau, in der Basse-Bretagne *Barbao* (vgl. Rev. des Trad. V, 101) bezeichnen ebenso wie *Barbudo* dasselbe (vgl. Du Cange: *barbuda*, larva quae ponitur in facie ad terrendum pueros). Es ist gleichfalls ein Kinderschrecken; die Ammen gebrauchen das Wort auch als gleichbedeutend mit *pou*, mit der man auch die Kinder schreckt. In den Cris Mars. heisst es S. 138: *Pour nous engager à nous laisser bien arranger les cheveux, on nous faisait peur des Barbans, et pour que nous nous décidassions bien vite, on ajoutait que ces petites bêtes, si on ne les chassait pas, s'emparaient de notre chevelure pour en faire des cordes, avec lesquelles ils nous traînaient hors de la maison ou mieux nous*

'tirassavoun à la mar', en nous faisant passer par te trou de la serrure. Das Wort hängt natürlich mit *barba* zusammen; ein Wesen mit langem Bart schreckt naturgemäss die Kinder. Auch *barbualdus* ist dasselbe: *Hic est barbualdus qui pueris ostenditur ad terrorem, et de quo matres et nutrices parvulis minabantur. Barbualdus enim dicitur figura et pictura terribilis* (bei Du Cange).

Diesem *Barban* schliesst sich eng an, meine ich,

die Garamaudo.

En fernissènt de l'embourigo,
Deja la Garamaudo espèro lou Gripet . . . . (VI, 246).

Auch diese ist ein Kinderschrecken, vgl. Cris Mars. S. 139: *Si l'on voulait que nous obéissions, on nous menaçait de la Garamaudo.* Man hat das Wort herleiten wollen von *Caramandus*, einem gallischen Heerführer, der 485 v. Chr. Marseille belagerte. Es würde hier also eine historische Persönlichkeit als Kinderschrecken fortleben, doch sprechen auch abgesehen davon, dass man dann ein männliches Wesen erwarten würde, viele Gründe dagegen. Im Spanischen giebt es ein *carantamaula*, das wohl dasselbe Wort ist, aber nicht von *Caramandus* herkommen kann, ebenso wenig wie die provenzalischen Bezeichnungen *garamauco* und *garamacho*, welche darauf hinweisen, dass das Wort zusammengesetzt ist. Es ist ja eine missliche und unfruchtbare Sache, eine Etymologie solcher Worte zu geben, aber es möge in Hinblick auf Caramandus hier einmal versucht werden. Eine dem span. *carantamaula* entsprechende Form ist prov. *Garamaulo,* und ich glaube, dass dies gleich lat. *cara mala* ist, so dass das Wort „hässliches Gesicht“ bedeuten würde, das auch durch Vorsetzen einer „hässlichen Maske“ gebildet werden könnte (vgl. *barbuda*), und eben dies ist die Bedeutung des spanischen Wortes. Lautgesetzlich ist ja *au* aus *mala* unberechtigt, aber es handelt sich hier um ein Wort, das schon an sich den Kindern Furcht einflössen soll, und dazu gebraucht man dunkle Diphthonge, vgl. im Deutschen „schrauend

Ding" statt „schreiend Ding", ein Gespenst, bei Strackerjan S. 189. Auch die Bildung *cara mala* ist nicht unerhört; Palais (in *Be·m plais*) hat gesagt: *E·m mostr' om cara grifaigna,* wo *cara grifaigna* geradezu ein Wort ist, mit der Bedeutung *avec un visage hargneux, refrogné.* Und auch dieses *grifaigna* (Dante, Inf. IV, 123: *Cesare armato con gli occhi grifagni*) hat einen Kinderschrecken geliefert: die *Grafagnaudo,* oder mit Abfall des g vor r: *Rafagnaudo* (vgl. *grand — rand, grampouna — rampouna*). Sie wird z. B. in dem schon oben erwähnten Stück von Royer genannt: *lou Chin de Cambau e la Rafagnaudo.* Mistral gebraucht das wohl verwandte Wort *grafignado* (= *Coups de griffes*) VI, 246, vgl. Diez, Etym. Wb. unter *grif.* Auch eine Form *Ratafagnaudo* (vielleicht durch *gratar* beeinflusst?) kommt vor. Das Maskulinum *rafagnaud* bedeutet *diablotin, farfadet.*

Aus *Garamaulo,* dessen ursprüngliche Bedeutung man nicht mehr erkannte, konnte leicht *Garamaudo* werden, vgl. *leissa — deicha, licencia — decencia.* Das *macho, mauco* in *Garamacho* (nicht zu verwechseln mit *garramacho* = *gamacho,* VII, 276), *Garamauco,* dial. auch *Faramauco,* wage ich nicht zu erklären; hängt es vielleicht mit *macar, machar* = *quetschen, kauen* zusammen?

Mit der ursprünglichen Bedeutung — wenn obige Herleitung richtig ist — stimmt sehr gut, dass man von alten Weibern sagt: *sèmblo la faramauco* = sie gleicht einer Hexe. Von alten Frauen, die den Tod fürchten, sagt man *a poou de la Garamaudo,* Cris Mars. 139.

Dem Namen nach wird ferner VI, 248 erwähnt der

Marmal,

auch *Marman, Marmau,* vielleicht identisch mit *Barban,* vgl. *Marragogno, Barragogno*; auch einen *Paparaugno* giebt es: Alles sind Kinderschrecken allgemeinster Art; aus *poù* (Furcht) hat man *popoù* gebildet: *garo la popoù!*

Ein häufig gebrauchter, wenn auch in unserem Gedichte nicht erwähnter Kinderschrecken ist

Lou Babau.

Bei dem Karneval, der im vorigen Jahre in Nizza stattfand, befand sich auch, wie aus einer mir von Herrn Mistral freundlichst übersandten Zeitungsnummer hervorgeht, der Wagen des *Babau,* der als eine Art Tarasque dargestellt war; aus den Nasenlöchern spie er Feuer; um den Wagen herum tanzten rote Teufel. — Dieser *Babau* spielt eine grosse Rolle bei den kleinen Kindern; wenn sie unartig sind, sagt man ihnen:

Vai cerca lou babau
Que te fara mau.

Natürlich ist er schwarz: *nègre coume Babau.* Auch dieses Wort hat man mit einer historischen Persönlichkeit zusammenbringen wollen: Hannibal. Es ist jedoch wohl ursprünglihh eine Interjektion, die die Ueberraschung ausdrücken soll, vgl. *Trésor,* und hat nichts zu thun mit einem *babau,* das aus *babulus* entstanden ist. In der Vaucluse kennt man ein Spiel *garri-baboou (rat surprise),* das darin besteht, mittelst eines Spiegels einem andern Sonnenstrahlen ins Gesicht zu werfen, Cris Mars. 103.

Bei Montel & Lambert 298 heisst es:

La luno barbano
Que mostro li bano,
Sant Pei, sant Pau,
Pico lou babau!

Diese Verse sagt man, wenn man dem Kleinen den Mond zeigt; bei *babau* dreht man sich geschwind um oder verhüllt das Gesicht des Kleinen. Um ein Kind zu veranlassen, seinen Kopf zu verbergen, sagt man zu ihm:

Vaqui lou babau
Que fai de mau!
Babau! — Coucou!

Trésor; Variante bei Montel S. 300:

Vej' aqui lou babau,
Que fai lou bau,
Babau, Coucou!

Endlich gehört noch hierher

la Roumèco.

Que la Roumèco
vous rendeguèsse tóuti mèco! (III, 110).

La Fare schildert sie als die schlimmste. In seinem Gedicht *La Roumèquo* (Castagnados S. 203) spricht er S. 220 von einigen der oben genannten Schreckbilder, denen er gleichfalls *pèses fourcus* zuschreibt:

Gripé, Funtasti, Paparogno,
Draqué, Babôou et Baragogno
. . . Marquan chaqu' halto de lus cousso
De soufre et de pèses fourcus.

Dann fährt er fort:

Mais la pus horo de la colo,
La pu michanto et la pu folo,
La pu cusino de l'anfer,
La sur de Némésis la grèquo,
Foou-ti la noumma? . . . la Roumèquo.

Er beschreibt sie dann folgendermassen:

Sus vint arpo d'aragno
S'escasso soun cors brun . . .
Soun vèntre que regagno,
De fèbre e de magagno
Suso l'orre frescun.

Diez spricht von dem Wort unter *masca* und leitet es von *ruma* (Schlund) her, so dass es „verschlingendes Wesen" bedeuten würde. Honnorat und Lafare leiten es von *roumec* (Dornstrauch) ab, wobei La Fare bemerkt, die Stacheln seien in der *Roumeco* als verkörperte Gewissensbisse anzusehen. Mistral nimmt *rhumaticus* als Etymon an, indessen wird wohl die Diezsche Herleitung die richtige sein.

III. Allgemeiner Aberglauben.

Wie überall herrscht auch bei den Provenzalen die Tagwahl. Der Unglückstag ist natürlich der Freitag. Dem Baume, dessen Ast bricht, so dass Vincen und Mirèio herabfallen, ruft Vincen zu (II,74):

Aubre dóu diable, aubras qu'un divèndre an planta . . .

An diesem Unglückstage (*lou divèndre es un marrit jour*) soll man nichts Wichtiges unternehmen: *D'ana defors lou divèndre, de se faire la barbo, de se rougna lis ounglo, de leva li cèndre, de cura li fedo, de faire sant-Michèu*[1], *de faire bugado, de faire noço lou divèndre, porto malur.* Vgl. auch Liebr. frz. Abgl. 171, Cris Mars. 253. Dagegen soll man sich Freitags die Haare schneiden lassen, dann bekommt man nicht den Schnupfen, Bas-Languedoc, R. d. Trad. VI, 550.

Von zweifelhafter Güte ist übrigens auch der Montag (*dilun*); dem Landmanne zwar gilt er als günstiger Tag, er sagt: *Tout lun vaut luno,* das heisst: jeder Montag ist ebensoviel wert wie ein günstiger Mond. Aber sonst heisst es

Quau s'envai lou dilus
Noun tourno plus.

Oder

Quand vous maridas lou dilun,
Au bout de l'an sias tres o un.

Ein auf Heirat bezüglicher Aberglaube kommt auch in unserem Gedicht vor; II, 66 heisst es:

Quand, dous, trouvas un nis au bout d'un amourié,
O de tout aubre que lou sèmble,
Passo pas l'an que noun ensèmble
La santo Glèiso vous assèmble . . . .
. . . .
. . . . . . *mai fau apoundre*
Qu'aquelo espèro pòu se foundre,
S'avans que d'èstre en gabio escapon li pichot.

---

[1]) *Sant-Michèu* ist der Hauptumziehtag, daher *faire sant-Michèu* = umziehen, seine Wohnung wechseln; ebenso sagt man *faire sant-Jan* vom Umziehen der Dienstboten.

Im Trésor erwähnt Mistral diesen Aberglauben nur ganz kurz: *Quand atroubas un ni, vous maridas dins l'annado.*

Ich habe etwas Aehnliches anderswo nicht finden können; überhaupt scheint das Nest bei den Provenzalen eine grössere Rolle zu spielen als bei uns, wie wir gleich sehen werden.

Omina principiis . . . inesse solent (Ovid. fast. I, 178). Diesem Glauben huldigt auch der Provenzale. Als Mirèio verschwunden ist, ruft der alte *Ramon* alle seine Arbeiter zusammen, um sich ihre Wahrnehmungen beim Beginn der Ernte erzählen zu lassen. Es ist natürlich eine böse Vorbedeutung, wenn der Vorschnitter sich beim ersten Streich verletzt, ein Unfall, der ihm seit 30 Jahren zum ersten Male passiert (IX, 368.)

Dóu proumié cop, mèstre, me coupe!
J'a trento an, bèu Bondiéu! que noun m'èro arriba!

Ein anderer hat ein Nest gefunden, aber die jungen Tiere sind von roten Ameisen zerfressen (S. 372). Dass auch dies ein böses Omen ist, wird erst verständlich, wenn man die grosse Besorgnis sieht, die man im südlicheren Frankreich für ein Nest hegt. Mistral, im Trésor, bezeugt folgenden Aberglauben: *De moustra li dènt, à-n-un nis, en risènt o noun, ié fai veni de fourmigo.* Aehnlich heisst es: *Si vous connaissez un nid de merles, n'en parlez pas à l'intérieur de la maison, sinon les fourmis le connaîtront et iront immédiatement manger les jeunes merles* (Haute-Vienne, Rolland III, 279). *Quand on sait où est un nid, il ne faut pas le dire près d'un ruisseau, parce que les fourmis iraient le détruire* (Roll. III, 280, Nore S. 98). Auch die Schlangen würden so herbeigelockt werden: *Lorsqu'on connaît un nid, il ne faut pas indiquer sous la tuile, le serpent mangerait les œufs* (Poitou, Rev. des Trad. V, 640). *Si vous racontez sous la tuile, c.-à-d. à la maison, que vous connaissez des nids, les serpents qui vous écoutent, iront détruire les couvées* (Deux Sèvres, Rolland III, 37).

Findet man nun ein von Ameisen wimmelndes Nest, so ist dies unter solchen Umständen sicher ein schlimmes Vorzeichen. Im deutschen Aberglauben kennt man meines Wissens nichts, was diesem Volksglauben ähnlich wäre; ist er keltisch?

Ein glückliches Omen ist es, wenn Kinder mit einer „Kapuze“ geboren werden.

Es bèn tout clar qu'as ta crespino!

sagt III, 94 eine Frau zu ihrer Nachbarin, deren Seidenwürmer gut gedeihen. In demselben Sinne sagt man auch *es naissut emé la crespino, es nat couiffat* (Cris Mars. 56), *emé li enfèrri.* (*enfèrri,* eigtl. Fussfessel, in diesem Sinne Mir. VII, 298:

Quand saubriéu
De t'estaca' mé lis enfèrri.)

Es handelt sich um die sogenannte Glückshaut oder Glückshaube, die manche Kinder mit auf die Welt bringen. Solche Kinder sollen besonders vom Glücke begünstigt sein. Diese *coiffe* ist ein Stück des *amnios* (Hülle der Frucht im Mutterleibe) oder des *chorion* (äusserste Umhüllung des Embryo), welches bei der Geburt am Kopfe haften bleibt. Man soll sie sorgfältig aufbewahren, Cris Mars. 283: *Les parents qui veulent préserver leurs enfants d'une mauvaise chance, mettent dans les poches des enfants 'uno crespino'.* Es ist nicht einmal nötig, dass man selbst damit geboren wird; wenn es einem gelingt, *uno crespino* zu erhalten, so hat man dasselbe Glück wie der, welcher damit geboren wird. Man ist dann z. B. auch bei der Ausloosung zum Militär davor sicher, genommen zu werden. Dies nennt man in Belgien, wo die *coiffe 'toilette'* genannt wird: *tirer au sort al' toilette,* Rev. des Trad. II, 400. Die Haut muss aber dem jungen Manne ohne sein Wissen in die Kleidung eingenäht sein. Strackerjan S. 127 berichtet genau dasselbe aus Oldenburg. Ueber Aberglauben bei Ausloosungen zum Militär vgl. Rev. des Trad. II, 400, 457, III, 53. Die-

selben Dienste wie die *crespino* thut übrigens auch ein Stück von einem Strick, mit welchem jemand gehängt wurde, Cris. Mars. 284.

Die Redensart *emé li enfèrri* erklärt sich wohl so: die *crespino* ist die Fessel, das Band, mit welchem man das Glück an sich fesselt.

Der Glaube an die glückbringende Kraft dieser Haut ist ebenso alt wie allgemein, vgl. D. M. II, 728, III, 265. Toeppen S. 80 berichtet aus Masuren, dass dort diese Haut sogar zur Taufe mitgegeben wird. In England herrscht der Glaube, dass ein mit der Glückshaube geborenes Kind nie ertrinken kann, und dass man bei Aufbewahrung dieser Haut an deren Aussehen immer erkennen kann, ob der einstige Träger derselben tot oder am Leben sei.

Weniger gut daran sind die Kinder, die in Hinterpommern mit dieser Haut auf die Welt kommen. Knoop S. 85 erzählt: Die sogenannten *Kapuzenkinder* welche mit einer Kapuze geboren werden, sind *Unhier* (d. h. Ungeheuer) wenn ihnen nicht gleich nach der Geburt ihre bösen Eigenschaften genommen werden. Die Hebeamme muss die Kapuze nehmen, sie, ohne jemand ein Wort zu sagen, zu Pulver verbrennen und dem Kinde eingeben. Geschieht dies nicht, so wird ein solcher Mensch der Untergang der ganzen Familie, indem er jedes Jahr einen Verwandten ins Grab zieht. Dem kann aber gesteuert werden, wenn man dem Unhier ein Geldstück in den Mund steckt. Auch streut man, wenn das Kapuzenkind vom Dorf zum Kirchhof getragen wird, Kohlsamen oder auch Erbsen hinter dem Sarge her; jedes Jahr kommt der Tote und hebt ein Korn auf; erst wenn er damit zu Ende ist, darf er sich an seine Verwandten machen; die sind dann aber schon längst tot. Hat man das aber vergessen, so muss dem Toten in tiefer Mitternacht der Kopf abgestochen und zwischen die Beine gelegt werden. Solche Unhier verwesen nicht eher im Grabe, als bis alle Verwandten gestorben sind.

Um auszudrücken, dass jemand stets vom Glück begünstigt wird, bedient man sich im Provenzalischen auch der Redensart: *èstre fava. Fava* ist derjenige, der am Epiphaniasfeste im *gâteau des rois* die Bohne gefunden hat; über den Brauch des *rèi de la favo* vgl. Cortet S. 43 ff. Will sich ein Provenzale dagegen verwahren, ein Glückspilz zu sein, so sagt er: *Siéu pas fava, e l'ase mi quihe* (etwa gleich „der Teufel soll mich holen"), *se siéu nascu 'mé la crespino!* — Auch das II, 68 vorkommende *as la man fado*, wofür man auch sagen könnte *as la man d'or*, bedeutet: „du bist ein Glückskind."

Mannigfach ist der Aberglaube, der an das Hauptfest der Provenzalen, an das Weihnachtsfest, anknüpft. In den Anmerkungen zu Ch. VII schildert uns Mistral ein solches Fest mit seinen alten Bräuchen. In der letzten Strophe des ursprünglich zur Aufnahme in Mirèio bestimmten, nachmals ausgeschlossenen Stückes heisst es dann:

D'uno vertu devinarello
Veirias lusi li tres candèlo.

Von der *vertu devinarello* der 3 Kerzen ist auch VII, 280 die Rede, wo an ihren Glanz als Vorzeichen einer guten Ernte erinnert wird:

Remarquerias li tres candèlo
Pèr Nouvè? semblavon d'estello!
Rapelas-vous, enfant, qu'i aura granesoun
Pèr benuranço.

Bertuch übersetzt dies S. 134 mit

Habt ihr zur Weihnacht am Altare
Der Kerzen Glanz bemerkt?

unrichtig, da vom Altar garnicht die Rede ist; es handelt sich vielmehr um die sogenannten, *candèlo calendalon, 'bougies de Noël, qui lors de cette fête, doivent figurer sur ta table au nombre de trois;* ihr mehr oder minder grosser Glanz gilt als Vorzeichen für das kommende Jahr. Sonst soll man es vermeiden, 3 Kerzen in demselben Zimmer zu haben: *Il faut toujours éviter d'avoir trois lumières dans la même chambre,*

Provence, Rev. des Trad. VI, 601; dasselbe wird Cris Mars. 255 gesagt; es gilt als böses Omen, wie überhaupt die Zahl 3 den Provenzalen als Unglückszahl gilt, vgl. Cris Mars. 255, und in dem Tableu le la bido de parfet crestia von Amilha (Mélus. I, 525) heisst es ebenfalls: *As foundat toun malur su le noumbre de tres* (S. 526). Ebenso auch in der Haute-Bretagne, vgl. Rev. des Trad. VII, 164.

Auch der deutsche Aberglauben hat sich der 3 Kerzen bemächtigt: Brennen zufällig 3 Lichter im Zimmer, so ist jemand heimlich verlobt oder es giebt eine Bettlerhochzeit, Tettau-Temme S. 282; die Hexen haben dann Gewalt, D. M. 1. Aufl. S. 607. In der Rev. des Trad. I, 148 wird aus Russland berichtet: Brennen zufällig 3 Lichter im Zimmer (von 3 Lampen gilt dass. nicht), so bedeutet das einen Todesfall; bei einer Leiche zündet man 3 Kerzen an.

Dóu mou reirias penja la branco
Vers aquéu que sara de manco.

Aus dem Hinneigen der Putze am Licht gegen jemanden ist mancherlei geschlossen worden; hier in der feierlichen Stunde kündet es den Tod. In den Vogesen bedeutet es einen Brief, vgl. Mélus. I, 457, ebenso im Deutschen, Birl. I, 495, Strackerj. No. 26.

Veirias la napo resta blanco
Souto un carboun ardènt.

Vgl. Nore S. 24: Man kann 3 glühende Kohlen von der *bûche* auf das Tischtuch legen, ohne dass dasselbe verbrennt. Aehnliches gilt vom St. Johannisfeuer: *Le feu de St. Jean ne brûle pas, on peut en prendre à la main les tisons enflammés,* Bonneval, D. M., Frz. Abgl. 34.

Auch an die Ueberreste der *bûche* knüpft sich allerhand Aberglauben; meist schützen sie gegen Blitz: *On conserve les débris de la cosse de Nau d'une année à l'autre. Recueillis et mis en réserve sous le lit du maître de la maison, toutes les fois que le tonnerre se fait entendre, on en prend un morceau que l'on jette dans la cheminée, et cela est suffisant pour protéger la famille contre la foudre,* Berry, Laisnel

de la Salle S. 2; ebenso in der Basse-Bretagne, Rev. des Trad. II, 536, und in Poitou (ibd.), wo man sogar den Toten davon mit ins Grab giebt. Doch haben sie auch andere Wirkungen; hier einiges: *Des fragments de la bûche de Noël mis dans une étable, empêchent les bœufs et vaches de boiter dans le cours de l'année,* Roll. V, 109. *En faisant brûler du bois le jour de Noël à minuit et en plaçant les morceaux sur le grain, on empêche au dire des paysans les chats de fienter sur le grain,* Somme, Romania VIII, 259.

Im Zusammenhang schildert ein provenzalisches Weihnachtsfest mit all seinem Aberglauben J.-B. Thiers in seinem Traité des Superstitions, 2^{me} Éd. Paris 1697, bei Liebrecht, Anh. zu Gerv. Tilb., Frz. Abgl. No. 152 u. 231. An letzterer Stelle heisst es, es sei Aberglauben zu meinen *que cette bûche peut garantir d'incendie et de tonnerre toute l'année la maison où elle est gardée sous un lit ou en quelque autre endroit; qu'elle peut empêcher que ceux qui y demeurent, n'ayent les mules aus talons en hiver; qu'elle peut guerir les bestiaux de quantité de maladies; qu'elle peut délivrer les vaches prêtes à vêler, en en faisant tremper un morceau dans leur breuvage; enfin qu'elle peut préserver les blés de la roüille en jettant de sa cendre dans les champs.* In No. 152 sagt er auch, dass die glühenden Kohlen der *bûche* das Tischtuch nicht verbrennen. — Ueber die bei dem Feste gebräuchlichen Formeln siehe Anhang.

In Deutschland herrscht derselbe Brauch und Aberglauben, vgl. D. M. Erwähnt sei hier nur der ostfriesische *yuleclog,* der ebenfalls gegen allerlei Schaden nützlich ist, D. M. Abergl. No. 1109.

Viel ist auch des Aberglaubens, der sich an das Johannisfeuer knüpft; VII, 306 heisst es:

Li lamo foro di bedoco
E brandussado en l'èr, li dansaire mouret,
Tres fes, à gràndis abrivado,
Fan dins li flamo la Bravado,

E tout en trepassant lou rouge cremadou,
D'un rèst d'aiet trasien li veno
An recaliéu; e, li man pleno
De trescalan e de verbeno,
Que fasien benesi dins li fio purgadou:
Sant Jan! Sant Jan! Sant Jan! cridavon.

Man baut den Holzstoss gern in Form einer kleinen Hütte auf, daher die Bezeichnungen *cabanèu, casello;* indem man ihn anzündet, sagt man

Sant Jan la grano,
Fiò à la cabano!

Das Johanniskraut, *èrbo de sant Jan,* aus dem man allerlei Heilmittel zieht, muss vor Tagesanbruch gepflückt werden; es wird auch *casso-diable* genannt, da es gegen Zauberei schützen soll. Man springt mit demselben durchs Feuer, indem man ausruft

Lou trescalan
Bon pèr tout l'an!

Vgl. Rev. des langues rom. IV, 568, auch Trésor.

Auch das Durchspringen des Johannisfeuers an sich ist heilsam: es heilt z. B. den *feu volage,* Frz. Abgl. bei Liebr. No. 233. In Belgien glaubt man, dass das Durchspringen dieses Feuers unverwundbar mache und den Frauen gute Niederkünfte bringe, vgl. Rev. des Trad. III, 330. Ein bayrischer Aberglaube ist: *Wer übe s Johannesfeuer springt, kriegt des sel jar s fiebe net,* D. M. Abgl. 918; dass. Rev. des Trad. VI, 548 (Provence).

Im Uebrigen siehe über die allgemein üblichen Johannisfeuer D. M.

Kurz möge im Folgenden auch auf den provenzalischen Hexenglauben hingewiesen werden, der in nichts von dem allgemeinen Glauben abweicht. Ueber die Bezeichnung der Hexe mit *masco,* die uns schon vielfach begegnete, vgl. Diez, Etym. Wb. unter *maschera.* Boguet S. 133 sagt, man habe die Hexen *masques* genannt, weil sie bei ihren Zusammenkünften Masken trügen, um gegenseitig unerkannt zu bleiben. Aehnlich zitiert Du Cange aus Monstral: *Se nommoient et*

faisoient appeller ces malfaicteurs les Faulx-visages, pour ce qu'en ce faisant, ilz se vestoient et deguisoient d'habits dissolus et epouvantables, afin qu'on ne les cogneust. Es wird sich wohl umgekehrt verhalten; vgl. Du Cange: *Hinc* (d. h. von *masca* = *striga) Gallicum masque* = *larva natum arbitror quod primum deformes essent ejusmodi larvae atque turpes, quales finguntur mulierculae illae veneficae.* Denselben Vorgang hätten wir schon unten bei *Garamaulo* und span. *carantamaula* gehabt, wenn ersteres wirklich ursprünglich „die mit dem hässlichen Gesicht", *cara mala*, bedeutet hätte. (*sèmblo la Garamaudo* = sie gleicht einer Hexe!)

Andere Bezeichnungen sind *estrego, sourciero, mago, fachiniero* (*fascinari*), *pouisonniero* (Gascogne) u. a..

Wie überall haben sie auch in der Provence ihren Sabbat; nachdem sie getanzt haben, trinken sie alle aus einer Tasse, *la tasso di masc, d'argènt* genannt. Hierauf bezieht sich, was VI, 246 gesagt wird:

Li Matagoun di Varigoulo
E li Masc de Fanfarigoulo
Van veni dins li ferigoulo,
En farandoulejant, béure à la tasso d'or.

Daher is *Li Fraire de la Tasso* (Name einer Strasse in Marseille) gleichbedeutend mit *les sorciers;* sprichwörtlich sagt man:

I tasso d'or se bèu pouisoun.

Den Hexen kommt natürlich auch zu, was man den bösen Blick nennt. In unserem Gedicht ist davon III, 94 die Rede, wo es sich um das Gedeihen der Seidenwürmer handelt. (Vgl. Cris Mars. 281: *l'œillade venimeuse est contraire à la réussite des vers à soie.*)

— Fan gau! te dira la vesino;
Es bèn tout clar qu'as ta crespino!
Mai tant lèu de contro elo auras vira lou pèd,
Te ie dardaio, l'envejouso,
Uno espinchado verinouso
Que te li brulo e te li nouso! . . .
. . . . .

— Di verinado qu' l'iue lanço
Quand dins la tèsto briho e danso,
Faguè Taven, n'as dounc doutanço? . . .
. . . . . .
Quau t'a pas di que, davans terme,
Pòu, un regard lusènt e ferme,
Dóu femelan torse lou germe,
Di vaco poussarudo agouta li mamèu!

Es giebt ein sehr einfaches Mittel gegen den bösen Blick: *Quand metès quaucarèn de l'envers, riscas pas d'èstre enmasca.* Dasselbe Cris Mars. 227: *Pour n'être jamais ‚emmascat', on doit mettre à l'envers un vêtement quelconque, bas ou chemise, ce qui ne se voit pas, et alors on ne craint plus d'être ensorcelé.* Ebenso im Canton de Vaud, Rev. des Trad. II, 501; D. M., Abgl. 3, Toepp. S. 41.

Es ist ein überall sich findender Glaube, dass die Hexen gegen etwas Umgekehrtes nichts auszurichten vermögen; daher stellt man Besen verkehrt in die Ecke, die Hexe kann nicht herein, Birl. I, 468, 546 u. o.; man stellt die Pantoffeln verkehrt vors Bett: der Alp kann nicht heran, z. B. Knoop 169; bei letzterem Mittel kann man jedoch im Zweifel sein, was verkehrt heisst, daher bald die Angabe: mit den Spitzen nach aussen, bald umgekehrt. Kann jemand nicht sterben, so ist eine Hexe Schuld daran, man wende 3 Ziegel auf dem Dache, und die Hexe ist machtlos, und vieles andere, vgl. D. M. Abgl. 439, 721, 459, 750 etc. Dies alles erklärt sich daraus, dass der Teufel und seine Gesellschaft eine Nachäffung des Guten sind und alles verkehrt machen, so tanzen z. B. die Hexen beim Sabbat links herum, Tettau-Temme 264. Stossen sie nun auf etwas Umgekehrtes, so wenden sie es gewohnheitsgemäss, und alles ist in Ordnung, sie können nicht mehr schaden, vgl. auch die verkehrt in den Wirbelwind hineingeworfene Sichel, bei Birl. I, 324.

Ueber die *Fascination* vgl. Tuchmann, der in der Mélus. II ff. ausführlich darüber gehandelt hat; über das Zauberkraut *mandragore* vgl. unten *Chèvre d'or.*

Zum Schluss möge hier noch auf XII, 495 hingewiesen werden, wo es heisst:

. . . . Dins uno grand manado
Se'no ternenco es debanado
A l'entour dóu cadabre estendu pèr toujour,
Nòu vèspre aderrèn, tau e tauro
Van, souloumbrous, ploura la pauro.

Auf eine diesbez. Anfrage antwortete mir Herr Mistral: *Larmes versées par les taureaux sur le cadavre de l'un d'entre eux — chose très vraie, vue et expérimentée par moi-même. en présence du peintre Burnand qui a illustré Mireille, et peint cette scène d'après nature.*

Wir kommen nun zu den

IV. Wetterregeln,

in denen sich gleichfalls Beobachtung mit Aberglauben mischt. Hierher gehört zunächst IX, 368:

S'acò's verai que plòu o nèvo
Quand, rouginas, lou jour se lèvo . . .

Zahllos sind die Fassungen, die diese alte Beobachtung erfahren hat, vgl. Rheinsb.-Düringsf. I, 4, Swainson 175 ff. Schon in der Bibel, Matth. XVI, 2, 3 heisst es: *Facto vespere dicitis: Serenum erit, rubicundum enim est cælum. Et mane: Hodie tempestas, rutilat enim triste cælum.* Michel, im Pays basque S. 39, giebt ebenfalls Varianten. Im Trésor heisst es:

Aubo roujo
Vent o ploujo;

in der Bugado S. 90:

Rouge de matin
Pluejo per camin.

Andere provenzalische Fassungen aus der Rev. des langues rom. IV, 619 sind:

Roujéirola dau mati,
Ploja en cami,

und

Auba ferouja (= sanglante)
Vent ou plouja.

Ebenda aus de Sauvages, Dict. lang. II, 392, c. 2:

Rouje de matin
Escoumpisso lou camin.

Aehnlich

Rouge de matin
Compisse son vesin,

Rev. des lang. rom. 1880, sér. 3 S. 59.

Shakespeare verwendet diese Beobachtung in Venus & Adonis (cit. Swainson):

A red morn, that ever yet betokened,
Wreck to the seamen, tempest to the field,
Sorrow to shepherds, woe into the birds,
Gust and foul flaws to herdsmen and to herds.

Ist nun gar am Neujahrstage Morgenrot, so bedeutet dies grosses Sterben oder Teuerung, vgl. Rothenbach 165.

Recht ergiebig für Wetterregeln sind VII, 286 zwei Strophen, in denen berichtet wird, ein wie erfahrener Landmann der alte Ramon ist; es heisst dort:

Couneissié l'aflat de la luno,
Quouro es bono, quouro importuno,
Quouro buto la sabo e quouro l'entessis;
E quand fai rodo, e quand es palo,
E quand es blanco vo pourpalo,
Sabié lou tèms que n'en davalo.
Pèr éu lis auceloun, lou pan que se móusis,

E li jour negre de la Vaco,
Pèr éu li nèble qu'Avoust raco,
E li contro-soulèu, e l'aubo de Sant-Clar,
Di quaranteno gabinouso,
E di secaresso rouinouso,
Di pountannado plouvinouso,
E peréu di bons an èron li signe clar.

Wie grossen Wert gerade die Provenzalen auf den Einfluss des Mondes legen, beweist auch, dass sie besondere Verba gebildet haben mit der Bedeutung *tenir compte des phases de la lune : luneja, lunata,* wozu die Substantiva *lunié*

und *lunatié* gehören. Allerdings hat sich auch eine Opposition hiergegen geltend gemacht, denn man sagt:

Quau lunejo
Peguejo (fait folie),

und

Qui lunate
Folate.

Ferner heisst es:

Pèr semena toun blad,
N'agaches luno ni lunas, (d. h. günstig. od. ungünstig. Mond.)
Emai que metes pas
Lou blad dins lou fangas.

Oder: *Jamais lunatié*
Noun fara granié

und auch *Jamai ome lunié*
Emplíguè chai ni granié.

Aehnlich heisst es Rev. des lang. rom. VI, 117:

Jamais lunatiè
Noun a ramplit soun graniè.

Was nun den Glauben an das, was D. M. S. 591 *lunae commoda incommodaque* genannt ist, anbetrifft, so sagt man

Lou jour que tourno la luno
Pèr tout travai es fourtuno.

(*la luno a tourna* oder *chanja* = der Mond ist in ein neues Viertel getreten). Der Neumond (*luno jouvo, nouvello*) ist ungünstig für das Säen, Pflanzen und Bäumebeschneiden; vgl. Rothenbach Nr. 212: Wer im Neumond säet, dessen Saat ist dem Gewitter ausgesetzt, und Töppen 91: der Samen verwandelt sich zu Senfsamen, wenn man bei Mondwechsel säet. Ferner heisst es bei den Provenzalen: *Selon les bûcherons, les arbres verts doivent être coupés en lune nouvelle, et tous ceux qui perdent leurs feuilles, après la pleine, sans quoi ils se vermoulent.* Damit ist zu vergleichen D. M. Abgl. 973: Im bösen Wädel darf kein Holz gehauen werden; Schlagholz, im Neumond gefällt, schlägt behende wieder aus.

Ueber Mondeinflüsse vgl. auch D. M. 595.

Eine auf den Hof des Mondes *(la luno fai rodo, pargue)* bezügliche provenzalische Regel habe ich nicht gefunden; in Mailand (bei Swainson S. 186) sagt man:

Sèrc visin, aqua lontan,
Sèrc lontan, aqua doman;

ebenso im Departement Yonne:

Quand le rond est près,
La pluie est loin.

Allgemeiner heisst es:

Lune encerclée, pluie prochaine (Haut-Rhin).

Von der Farbe des Mondes spricht ein lateinischer Vers:

Pallida luna pluit, rubicunda flat: alba serenat.

Dasselbe sagen die provenzalischen Reime:

Luno palo,
L'aigo davalo;
Luno roujo,
Lou vent se boujo;
Luno blanco,
Journado franco.

Auch aus dem Aufwärts- oder Abwärtsgekehrtsein der Mondsichel werden Schlüsse gezogen; man sagt:

Luno quihado (cornes en l'air),
Terro bagnado,

oder

Luno chabrolo (=*quihado*)
La terro molo.

Und von der umgekehrten Stellung:

Luno pendènto (que pènd),
Terro fendènto (que fènd).

Rothenbach Nr. 214 sagt: Ist die Mondsichel aufwärts gekehrt, giebt es schönes, abwärts — schlechtes Wetter, und Nr. 215 heisst es: Bei aufwärts gekehrter Mondsichel ist nicht gut Zwiebeln setzen, sie kommen immer wieder oben auf.

Was die Augustnebel anbetrifft, so sagt man: *Tant de nèblo au mes d'avoust, tant de deluge dins l'an;* und bei Liebr. Anh. zu Gerv. Tilb. Frz. Abgl. 234 heisst es: *Autant*

de brouillards après Pasques et au mois d'aoust, que de rosées au mois de mars.

Das Wetter, das am St. Clarus[1]) Tage, 2. Januar, herrscht, hält 40 Tage an: *Sant Clar porto quaranteno.*

Die in der 2. Strophe erwähnten *contro-soulèu* übersetzt Bertuch S. 138 mit „*die Sonnenspieglung in den Teichen*" unzutreffend; darum handelt es sich nicht, sondern um die sogenannten Nebensonnen, und von diesen heisst es: *Li contro-soulèu marcon de plueio,* und in Versen:

Dou soulèu dins lou cèu
Marcon la frech e la nèu,

und

Quand lou soulèu se regardo,
De la plueio pren-te gardo.

Einen Wetteraberglauben, der sich auf schimmelndes Brot bezieht, habe ich nicht finden können; sonst sagt man: Schimmelt das Hochzeitsbrot, so steht eine unzufriedene Ehe bevor, D. M., Abgl. 883, und No. 272: Wer viel schimmigels Brot isst, wird alt.

Was die *auceloun* anbetrifft, so hat Diez, Poes. der Troub. 221 und Leben der Troub. 22, 23 (erste Ausgaben dieser Werke) die hierauf bezüglichen Stellen gesammelt; in der Rev. des lang. rom. IV, 569 wird auch einiges mitgeteilt: die Schwalben, Spinnen gelten als günstige, der Rabe und fast alle Nachtvögel als ungünstige Vorzeichen.

Endlich werden noch *li jour negre de la Vaco* erwähnt; man nennt sie auch *abrihando,* und es besteht der Glaube: *Se l'abrihando es ventouso, n'i a pèr quaranto jour.*

V. Sagen.

Eng an das soeben Besprochene schliesst sich an die Sage von den

[1]) Sant Clar d'Alan, der Apostel Aquitaniens, erster Bischof von Albi, lebte im 4. Jahrhundert.

Jours d'emprunt.

Mistral selbst hat in den Anmerkungen zu Ch. VI und VII die Ueberlieferung ausführlich erzählt im Anschluss an VI, 244:

Eiça quand la Vièio encagnado
Mando à Febrié sa reguignado,

und VII, 288:

Li jour negre de la Vaco.

Eine Alte, die eine Herde Schafe besass und dem Winter entronnen zu sein glaubte, rief gegen Ende Februar diesem voller Hohn zu:

Adièu, Febrié, ta febrerado
Noun m'a fa pèu nimai pelado.

Darauf wandte sich Februar an März:

Mars, presto-me tres jour, e tres que n'ai
De pèu e de pelado ié farai.

Sofort entstand schlechtes Wetter, und die ganze Herde kam um. Diese Tage werden *li jour de la Vièio* oder *la reguignado de la Vièio* genannt. Die Sage erzählt weiter, dass sich die Alte nun 7 Kühe gekauft habe; gegen Ende März rief sie diesem zu:

En escapant de Mars e de Marsèu
Ai escapa mi vaco e mi vedèu.

Nun bat März April um 4 Tage:

Abriéu, n'ai plus que tres jour:
Presto-me n'en quatre,
Li vaco de la Vièio faren batre.

April that es: plötzlich trat Kälte ein, und die Alte verlor auch ihre Kühe.

Diese Tage werden *li jour de la Vaco, li Vaqueiriéu* genannt:

Tres de Mars, quatre d'Abriéu
Acò soun li Vaqueiriéu.

Varianten dieser Gespräche finden sich in grosser Menge im Trésor, bei Rolland V, 83, Michel S. 38 u. a. O. Auch bei Dante findet sich ein Hinweis auf eine Rache des Januar: *i giorni della merla,* Purg. XIII, 123.

Diese Sage, die sich an die Beobachtung der beim

Uebergang von März zu April oft wieder eintretenden Kälte anschliesst, findet sich bei allen um das Mittelmeer herumwohnenden Völkern. In umfassendster Weise hat L. Shaineanu in der Roman. XVIII, 107—127 die Sage verfolgt, nachdem vorher P. Meyer in der Rom. III, 294, 499 im Anschluss an *Mirèio* den Anstoss dazu gegeben hatte. — Bei den östlichen Völkern schliesst sich die Sage oft an seltsame Felsbildungen an: eine Alte, die dem Wetter zum Trotz ihre Herde hinaustreibt, wird zu Stein, vgl. Rom. XVIII, 109 ff. Der Vorgang selbst wird in verschiedene Zeiten verlegt: bei den Rumänen, Serben, Bulgaren und Albanesen spielt er sich Ende März ab, bei den Türken, Arabern und Griechen (Abulfeda: *Apud Graecos sextus et vicesimus mensis Februarii est principium dierum Vetulae, eique sunt septem,* Du Cange, s. vetula) Ende Februar. Bei den Türken (Gerv. Tilb. bei Liebr. S. 138) werden die 7 Tage *Agiuz*=alte Frau und der 25. Februar „die Kälte der alten Frau" genannt, weil an diesem Tage einst eine Alte vor Kälte umgekommen sei. Liebrecht fährt fort: *Chez les Arabes, l'hiver passe également pour une vieille femme;* dann berichtet er denselben Vorgang. Dies kann nicht richtig sein: die Alte, die von der *Kälte* getötet wird, kann doch nicht der Winter selbst sein. G. Paris, Rom. XVIII, 121, erklärt die Sage z. T. aus der ungleichen Länge der Monate; aber die Anzahl der Tage wird doch nicht verkürzt, sondern nur das einem Monat gewöhnlich zukommende Wetter verlängert sich um ein paar Tage. Ich möchte in dieser Sage von den verliehenen Tagen eine eigentümliche Fassung der alten Vorstellung des Kampfes zwischen Winter und Sommer sehen, und vielleicht ist die Alte, die ja im Allgemeinen nicht selbst umkommt, sondern nur durch Verlust ihrer Herden empfindlich durch den abziehenden Winter geschädigt wird, eine Personifikation des Sommers, der sich schon zu früh hervorwagt.

René Basset erzählt in der Rev. des Trad. V, 151 ff.

dieselbe Sage von den Kabylen; dort spielt sich der Vorgang im Januar ab, dessen letzter Tag *Amerd'hel* = *emprunt* genannt wird; ebenso in Bas-Limousin, wo man sagt:

Jenié emprunté dous jours à Belié,
Pèr barra la Vièlho dins lou fougié (Trésor),

und auf Sardinien, vgl. Rom. XVIII, 124.

Die andalusische Sage (ibd. 125) berichtet: Ein Hirt hatte März ein Lamm versprochen, wenn er gut Wetter brächte; er hält sein Wort nicht; März borgt noch 3 Tage von April, so dass er sich rächen kann.

Merkwürdig ist nun, dass sich dieselbe Sage auch bei den Schotten findet, Swainson S. 51: *The Faoilteach or three first days of February serve many poetical purposes in the Highlands. They are said to have been borrowed for some purpose by February from January, who was bribed by February with 3 young sheep. These 3 days, by Highland reckoning, occur between the 11the and 15the of February, and it is accounted a most favourable prognostic for the ensuing year, that they should be as stormy as possible* (Mrs. Grant, Superstitions of the Highlanders, II 17); und S. 65 heisst es:

March borrowed of April
Three days, and they were ill:
They killed three lambs that were playing on a hill.

Vgl. auch Rom. XVIII. Shaineanu meint, dass die Sage von den südlichen Völkern durch *Handelsverkehr* zu den Schotten gekommen sei, aber warum sollte diese „Episode" aus einem Kampfe zwischen Sommer und Winter nicht aus der gemeinsamen Heimat mitgebracht sein? Durch eigentümliche Witterungsverhältnisse bewogen, haben sie eben manche Völker besser bewahrt und entwickelt als andere, bei denen veränderte Verhältnisse sie in Vergessenheit brachten.

Eine andere, hauptsächlich den um das Mittelmeer herum wohnenden Völkern bekannte Sage ist die von der

Chèvre d'or.

Von ihr ist II, 80 die Rede:

T'ame, que se disien ti labro:
Vole la Cabro d'or, la cabro
Que degun de mourtau ni la pais ni la mous,
Que sout lou ro de Baus-Maniero,
Lipo la moufo roucassiero, —
O me perdréu dins li peiriero,
O me veiries tourna la cabro dóu péu rous!

In der Anmerkung zu dieser Stelle sagt Mistral: „*La Cabro d'or, trésor ou talisman que le peuple prétend avoir été enfoui par les Sarrasins sous l'un des antiques monuments de la Provence. Les uns prétendent qu'elle gît sous le mausolée de Saint-Remy, d'autres dans la grotte de Corde, d'autres sous les roches des Baux.*" In Arles geht die Sage, die *Cabro d'or* werde jeden Morgen bei den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne auf dem Mont Majour sichtbar, und in Laudun (Gard) glaubt man, dass sich am 24. Juni auf dem Johannesberge eine tiefe Höhle öffne, aus der die *Cabro d'or* hervorstürze. In der Rouergue und in Périgord heisst das phantastische Tier *Vedèu d'or*; ein Berg bei Vaucluse, *la Vaco d'or*, soll ebenfalls einen Schatz in sich bergen.

Vor Kurzem hat Herr Prof. Ascherson in der Naturwissenschaftlichen Wochenschrift, 1893, S. 121 ff. über diesen Gegenstand gehandelt und festzustellen gesucht, welche thatsächlichen Erscheinungen den Sagen von der goldenen Ziege und vom Goldkraut *(mandragore)* zu Grunde liegen. Er berichtet, dass man auf den Zähnen von Wiederkäuern häufig einen Goldglanz wahrnimmt, der bei uns allerdings selten zu finden ist. Er rührt her von einem Niederschlag aus der Mundflüssigkeit der Tiere und ist nicht eine Färbung der Zahnsubstanz. Ohne Beimengungen ist der Glanz silbern; die Goldfarbe rührt her von einem organischen Pigment, das von den Säften der abgeweideten Pflanzen herrührt. Dieser Glanz ist in den Mittelmeerländern und im

Orient häufig anzutreffen und hat wohl den Anlass zu der Sage von den goldenen Ziegen gegeben.

Das die Goldfarbe liefernde Kraut ist nach der Meinung des Volkes eben das Goldkraut; es ist nun Herrn Prof. Ascherson gelungen, an einer Papaverart einen goldigen Glanz der Blätter zu beobachten: am Libanonmohn; es ist daher sehr wahrscheinlich, dass die goldglänzenden Blätter des Mohns und die goldigen Zähne der Ziegen vom Volke in ursächlichen Zusammenhang gebracht worden sind.

In Bergwerken zeigt sich übrigens bisweilen ein gefährliches Gespenst, *la chèvre aux cornes d'or,* vgl. Rev. des Trad. II, 412.[1])

Lou Trau de la Capo.

Als Mirèio durch die *Crau* eilt, erzählt ihr ein Fischerknabe die Sage vom *Trau de la Capo*, VIII, 340 ff: Vor langen Jahren habe dort eine Meierei gestanden, deren Besitzer auf keinen Feiertag achtete und immer fort arbeiten liess. Als er auch *Nostro-Dame d'Avoust* unbeachtet liess, sei plötzlich ein Unwetter entstanden, und das ganze Gut sei versunken; an jedem Jahrestage des Ereignisses höre man jedoch das Geräusch und den Lärm der Arbeitenden.

René Basset hat in der Rev. des Trad. V, 483 angefangen, die ungemein zahlreichen Sagen, die sich auf versunkene Ortschaften beziehen, zu sammeln, und andere haben ihn dabei unterstützt. Von den bis Bd. VII zusammengetragenen ca. 110 Sagen gehören mehr als die Hälfte deutschem Gebiete an, nur 23 sind französisch, und ca. 30 gehören anderen, z. T. aussereuropäischen Ländern an. Fast überall ist der Grund des Unterganges, dass Gott von gottlosen Reichen höhnisch abgewiesen wird, oder dass die

---

[1]) Der Glaube an die Chèvre d'or u. den verborgenen Schatz bildet auch, wie mir Herr Prf. Tobler freundlichst mitteilte, die Voraussetzung der Vorgänge, die Paul Arène in dem reizenden Roman *La Chèvre d'or*, Paris 1889 erzählt.

Bewohner ein gottloses Leben geführt haben. Unter diesen Sagen findet sich auch eine von Mistral mitgeteilte, die hier wiederholt werden möge, da sie der vom *Trau de la Capo* genau entspricht; es heisst dort, Rev. des Trad. VI, 528: *Autrefois, sur le territoire de Besse, petite ville située sur la route de Carnoules à Brignoles, la fête de sainte Anne se célébrait comme dans la France entière. Mais des gens de la commune, pressés par le temps, ou bien encore oubliant d'honorer cette sainte, faisaient tourner ce jour-là leurs chevaux sur les gerbes mûres, lorsque soudain l'aire se creuse en un abîme profond et engloutit hommes et bêtes dans ce gouffre immense qui s'emplit entièrement d'eau. Depuis ce petit cataclysme, Besse possède un beau lac, il est vrai, mais les cultivateurs de notre région, frappés de terreur sans doute, au souvenir de cette catastrophe, s'abstiennent de fouler leur blé en ce beau jour de Messidor.*

La légende raconte qu'on entend encore, lorsqu'aucun souffle ne vient rider la surface de l'eau, des bruits de voix et de claquements de fouet montant des profondeurs de ce lac prodigieux. Et ici même, à Cuers, nous pouvons affirmer qu'à l'époque où l'église fête la mère de Dieu, on ne pourrait décider, pour tout l'or du monde, un grand nombre de cultivateurs à fouler leurs céréales.

In einem Falle ist auch eine ganze Stadt auf das Gebet eines Menschen hin untergegangen, ohne dass die Bewohner eine Schuld auf sich geladen hätten: *Luiserne* in Spanien. Wegen des Besitzes derselben geraten Roland und Gui de Bourgogne in Streit, worauf Karl der Grosse Gott bittet, er möge die Stadt nicht länger eine Ursache der Entzweiung sein lassen. Und so geschieht es: die ganze Stadt versinkt, und es heisst (Gui de Bourgogne, herausgeg. von Guessard et Michelant, Paris 1858) v. 4293—4297:

. . la citez est toute en abysme coulée
Et par desus les murs tote d'eve rasée,
Si est assés plus noire que n'est pois destemprée.

Et li mur sont vermeil comme rose esmerée;
Encor le voient cil qui vont en la contrée.

Ueber die in V, 184 in den Versen

Quand te bressavo au pèd d'un ourse,
T'a jamai counta Jan de l'Ourse,
Ta bóumiano de maire? (à Vincèn diguè 'nsin.)
J'a Jan de l'Ourse, l'ome double,
Que, quand soun mèstre, emé dous couble,
Lou mandè fouire si restouble,
Arrapè, coume un pastre arrapo un barbesin.

Li bèsti tóutis atalado
E su'no pibo encimelado
Li bandiguè pèr l'èr, emé l'araire après!

erwähnte **Sage vom Bärenhans,** die auch im Deutsch. bekannt ist, hat Cosquin in *Contes populaires,* Paris 18.. 2 Bde., ausführlich gehandelt, so dass es wohl nicht nö.. ist, hier die Sage zu wiederholen.

Damit wäre die Reihe derjenigen Dinge, die sich un- mittelbar auf den Volksglauben beziehen, erschöpft, und wir wenden uns nunmehr in einem Anhange den im Gedich vorkommenden Sprichwörtern, Formeln etc. zu.

Anhang.

Was zunächst die **Sprichwörter** anbelangt, so ist zu bemerken, dass hier nicht Redensarten wie *li mirau sou creba* (I, 16) u. a. aufgezählt werden sollen, sondern nur wirkliche Sprichwörter, soweit sie im Trésor ausdrücklich als solche bezeichnet sind; Mistral liebt es, in seinem Gedicht die Form von Sprichwörtern nachzuahmen, so ist z. B. V, 208 *Fin de mìou, fin de cop de rounco* kein Sprichwort, sondern eine von Mistral selbst geschaffene Sentenz im Sinne von *Finis miseriae mors est* (Rh.-D. II, 451). Nach Ausscheidung auch solcher Sentenzen bleiben als wirkliche Sprichwörter folgende:

I. — *terro negreto*
Adus toujour bono seisseto (I, 10).

Im Trésor giebt Mistral das Sprichwort in erweiterter Gestalt:

Terro negro fai bon blad,
Terro roujo, carbouna (Kornfäule),
E terro blanco, gama (=gâté, pourri),

während es Bug. S. 96 heisst

Terro negro pouerto bouen blad.

In der Rev. des lang. rom. 1880, S. 62 lautet es:

Terre negre fay bos caux,

und ibd. aus De Sauvage II, 395:

Terro negro fai bon blad, et la blanco
fai grana (? soll wohl heissen *gama*).

Dort wird übrigens auch die Mir. II, 60 erwähnte Redensart *manja de regardello* angeführt: *manjara de regardalles, mange d'esperel,* vgl. auch Cris Mars. 187.

II. *Quau se trufo,*
(Respoundè lou vièi), Diéu lou bufo
E fai virar coume baudufo (I, 16).

Bug. S. 86: *Qu se truffo,*
Diou lou buffo.

In den Cris Mars. 36 heisst es: *Lorsqu'un enfant se moque d'un autre, celui-ci, qui quelquefois n'est pas le plus fort (car dans ce cas il lèverait la main) se contente de lui dire*

Qu si truffo,
Diou lou buffo,
Lou fa virar coumo uno bauduffo.

III. *Perd lou moucèu fedo que bramo* (II, 62).
Trés.: *Fedo que bèlo, perd lou moussèou.*
Bug. 46: *Fedo que beéllo perde mousseou.*

Das Sprichwort ist überall verbreitet, vgl. Rh.-D. II, 293. Die frz. Form ist:

Brebis qui bêle, perd sa goulée.

Roll. V, 137 giebt als im Pays messin übliche Form:

Pendant que lè berbi bra, elle pé sè golaye (goulée),

und im Jura sagt man (Roll. V, 196):

Agneau, tu bêles, tu perds une bouchée, et la chèvre broute pendant ce temps-là.

IV. *Acò mostro, (e noun lou contèsti,)*
Que noun fáu se trufa dóu vièsti,
E que de tout péu bono bèsti. (III, 114).

Hierher gehört auch

V. *Noun fau juja tout pèr la mino* (VII, 282).

Vgl. Trésor: *De tout péu bono bèsti,*
Bug. 31: *De tout peòu l'y a de besti,*
Roll. IV, 137: *De tous poils bons chevaux,*

und ital. sagt man (ibd.):

Pur che'l cavall sia buono e bello,
Non guardar di che razza sia, ni di che mantello.

Genau in der Zusammenstellung wie Mir. III, 114 hat man frz. gesagt (Rh.-D. I, 764):

On ne cognoist pas les gens aux robbes, ne les chiens aux poilz.

Das andere Sprichwort lautet im Trésor:

Fau pas juja li gènt pèr la mino.

VI. *L'oundo la plus traito es aquelo que dor* (VII, 290).

Trésor: *Aigo queto es dangeirouso,*

(so auch Bug. S. 19) und

Fòu que se fiso à l'aigo morto,

oder in gascognischer Mundart:

Hol es qui se hide en aigue endromide.

(Aus: Anciens proverbes basques et gascons, recueillis par Voltaire et remis au jour par G. B. (Gustave Brunet), Paris 1845.) Bug. 71 giebt:

Non l'y a pus piejo aigo qu'aquelo que croupis.

Vgl. Rh.-D. II, 398.

VII. *N'es pas vice*
La paureta, nimai brutice! (VII, 300).

Trésor: *Paureta n'es pas vice.*

Vgl. Rh.-D. I, 114.

VIII. *Prouvèrbi, (dis moun paire,) es toujour vertadié* (II, 66).
vgl. Sprichwort, wahr Wort. Im Trésor, wohl mit Bezug auf ein das Gegenteil behauptendes Sprichwort:

Tout prouvèrbi es pas mentèire.

IX. *Enfant pichot,*
Pichoto peno, grand, grand peno! (VII.,276).

Vgl. Rh.-D. I, 897.

X. *Entre capelan e fiho*
Noun podon saupre la patrio
Ounte anaran, (se dis), manja soun pan un jour (IV, 164).

Trésor: *Entre fiho e capelan*
Sabon ounte naisson, noun ounte mouriran.

oder: *sabon pas ounte anaran manja soun pan.*

Allgemeiner heisst es Bug. 59 (auch Trésor):

L'homé sçau pron vout' es nat, may non pas vounte mourra.

XI. *(Mai parlen plan, o mi bouqueto,*
Que) li bouissoun an d'auriheto. (V, 176).

Trésor: *Parlas plan, fiheto,*
Qu'en chasque bouissoun i'a d'auriheto.

Bug. 74: *Parlas plan, filletos,*
Qu'enca de bouissoun l'y a d'oureilletos.

Vinson S. 289 No. 156 giebt ein baskisches Sprichwort mit der Bedeutung:

Le derrière du buisson (a) un derrière d'oreille.

Vgl. Rh.-D. I, 453.

XII. *I'a que li tres cop que fan lucho* (V, 192).

Trésor: *Li tres cop fan lucho,*

oder: *Dins tres cop s'envai la lucho.*

Lat. *Tertia solvet.*

Das Sprichwort erklärt sich aus dem Brauch der alten Griechen, — und so auch bei den Provenzalen, — dass ein Ringkämpfer erst nach dem dritten Siege als Sieger proklamiert wurde, daher τριάσσω = siegen.[1])

[1]) Jean Brunet hat in der Rev. des lang. rom. 1882 S. 128 eine Darstellung der provenzalischen Ringkämpfe gegeben; dabei erwähnt er auch den obigen Zuruf.

XIII. *Lis ome, aro, bregand, pos sèntre,*
S'à la cano[1]) *vo au pan se dèvon mesura* (V, 194).

Trésor: *Lis ome se mesuron ni au pan ni à la cano,*

oder *Se mesuron pas à la cano,*

letzteres auch Bug. 62.

Aehnlich Rh.-D. I, 165, 642.

XIV. *Qu'anas bousca vers Mount-de-Vergue*
Lou Sant-Pieloun? (VII, 302).

Ganz lokale Fassung eines Sprichworts, das allgemeiner lautet: *cerca miejour à quatorge ouro* (Bug. 27: *à un'ouro*), Trés., oder *cerca lou nas darrié l'auriho*; Bug. 27: *cerquo cinq pez en un mouton.* Roll. I, 30 giebt: *chercher un nid de souris dans l'oreille de chat.* Aehnliche Ausdrücke für „zweckwidriges Zeug thun" s. bei Rh.-D. II, 469—471.

XV. *Li cinq det de la man soun pas tóuti parié* (VII, 274); im Trés. ebs., ohne *tóuti.*

Formeln, Volksreime.

Eine unserem „alle guten Geister loben Gott den Herrn!" entsprechende Formel kommt IX, 378 vor; es heisst dort:

Parlo-me dounc, se sies bono amo!
Se sies marrido, torno i flamo!

Im Trés. giebt Mistral:

Se sies bono amo, parlo-me!
Se sies marrido, avalis-te!

Und in der Rev. des lang. rom. IV, 563 heisst es:

Se sès de l'autre, avalisca Satanas,
Se sès bona causa, parlas!

Die VI, 234 vom Fantasti der Hexe zugerufenen Verse:

Viro lou tour ma tanto Jano,
Viro lou tour, e pièi debano,
La niue, lou jour, soun fiéu de lano!

---

[1]) *Cano* = mesure de longueur usitée autrefois dans tout le midi: elle se divisait en 8 *pan* et valait 2 mètres, plus ou moins selon le pays (Trés.).

lauten im Trésor:

Viro lou tour, ma tanto Jano,
Viro lou tour
La niue, lou jour.

Im VIII. Ges. S. 336 verwendet Mistral auch einen Reim, wie ihn die Kinder den Schnecken zurufen:

Cacalaus, cacalaus mourgueto,
Sorte lèu de ta cabaneto,
Sorte lèu ti bèllo baneto,
O senoun, te roumprai toun pichot monastié.

Eine ganz ähnliche Fassung steht in der Rev. des l. rom., Jan. 1873:

Mourgo, mourgueto,
Sorte ti baneto;
Se li sortes pas lèu,
Anarai sounà lou manescau,
T'acrasarà toun oustau.

Im Trés. giebt Mistral nur die kurzen Formeln:

Cacalaus mourgueto,
Sorte ti baneto!

und *Cagarauleto*
Sort tas banetos.

In der Rev. des l. rom. VI, 571 steht die Fassung:

Cacarauleta
Sourtis ta baneta,
Veiras toun paire
E ta maire.

Rolland III, 196 hat eine grosse Zahl solcher Formeln aus allen Sprachen zusammengestellt; hier möge noch eine französische erwähnt werden, die der in unserem Gedicht entspricht:

Escargot, montre-moi tes cornes,
Si tu ne me les montres pas,
Je te casserai ton écaille;
Si tu me les montres,
Je n'te la casserai pas! (Somme.)

Aehnlich aus „Am Urquell“ I, 18:

Snaierlus! Krup ut dien Hus,
Stick dien fief-fack Hörn ut!
Wullt du se nich utstek'n,
Will ich dien Hus terbrek'n!

Bei der Schilderung des provenzalischen Weihnachtsfestes erwähnt Mistral auch die dabei üblichen Formeln. Wenn das Familienoberhaupt gefragt hat, ob man nun die *bûche* anzünden solle, so antworten alle (VII, Anm. S. 312):

Si! vitamen!

Darauf

Alègre!
(Crido lou vièi), alègre, alègre!
Que Noste Segne nous alègre!
S'un autre an sian pas mai, moun Diéu, fuguen pas men!

Hierauf erfolgt die Libation. Diese alt hergebrachten Verse lauten Cris Mars. 102:

Alegre! Diou nous alegre,
Cacho-fuech vent,
Tout ben vent;
Diou nous fague la graci de veire l'an que ven
Se siam pas mai, que sieguem pas mens.

Aehnlich auch im Trésor:

Cacho-fiò,
Bouto-fiò
Alègre! Alègre!
Diéu nous alègre!
Calèndo vèn, tout bèn vèn!

Beim Umhertragen der *bûche* im ganzen Hause sind folgende Verse üblich, bei Liebr. Anh. zu Gerv. Tilb. Frz. Abgl. 152:

Souche baudisse
Deman sera panisse:
Tout ben ça y entre,
Fremes enfantan,
Cabres cabrian
Fedes aneillan,
Pron blad e pron farino,
De vin une pleno tino.

In Mirèio heisst es, S. 312:

O fio, (dis,) fio sacra, fai qu'ayuen de bèu tèm!
E que ma fedo bèn agnelle,
E que ma trueio bèn poucelle,
E que ma vaco bèn vedelle.
Que mi chato e mi noro enfanton tóuti bèn!

Cachafio, bouto fio!

Endlich möge hier noch das **Magalilied** besprochen werden:

O Magali, ma tant amado,
Mete la tèsto au fenestroun!
Escouto un pau aquesto aubado
De tambourin e de vióuloun.

Èi plen d'estello, aperamount!
L'auro es toumbado,
Mai lis estello paliran,
Quand te veiran! (III, 16.)

Die Geliebte will aber nichts von dem Sänger wissen und verwandelt sich, um ihm zu entrinnen, der Reihe nach in Fisch, Vogel, Blume, Wolke, Sonnenstrahl, Mond, Rose, Rinde, Nonne und in eine Tote, Verwandlungen, denen er durch entsprechende zu begegnen weiss, bis sie sich endlich von seiner treuen Liebe überzeugt erklärt. Zu bemerken ist übrigens, dass Mistral S. 116 die Verwandlung in eine *pampo (pampre)* erwähnt *(Magali que se fasié pampo),* die nachher im Gedicht nicht vorkommt, ich habe sie auch in keiner Variante finden können. Welcher Beliebtheit sich diese Art des Volksliedes erfreut, bei der der Erfindungsgabe des Einzelnen weiter Spielraum gelassen bleibt, zeigen die zahlreichen Fassungen, die sich finden. Am meisten stimmt mit dem Magaliliede überein das Lied, das bei Montel & Lambert No. LIX, S. 548 steht (Narbonnais); die Geliebte heisst Catarino, und der Anfang lautet:

Catarino, m'aimio, rebelho-te, siuplèt,
Regardo à ta finestro lou mai et lou bouquet,

Regardo à ta finestro las guirlandas de flous
Per celebrà ta festo, que planto l'amourous.

Per celebrà ta festo, mas proumièros amours
Te jougarei d'aubados, d'aubados de tambours.

Nun folgen die Verwandlungen; in Strophe 8 ist Verwirrung eingetreten; Catarino hat sich in einen Aal verwandelt, worauf es heisst

Se tu fas andialo, per me glissa à la ma,
Me farei la floureto que brilho dins lou prat.

Es fehlen hier augenscheinlich 2 Reihen, da er sich erst zum Fischer machen müsste; auch in den S. 551 gegebenen Varianten ist eine Lücke, es heisst dort:

Se tu te fas l'aigueto per me plà arrousà,
Jéu me farei l'abelho per te poudè baisà.

Es ist hier durcheinander geworfen, was bei Mistral Strophe IV und VIII ausmacht: *marguérite* — Wasser, Rose — küssender Schmetterling. Die Schlussstrophen stimmen mit Magali genau überein.

Eine nur 4 Verwandlungen enthaltende Fassung aus Hérault steht No. LVIII; der Anfang lautet:

Adìu, Janetoun, m'amiga, mas pus cheras amours,
Beni entendre una cansouneta que n'es facha per bous.

Andere Formen sind veröffentlicht in der Roman. III, 114, VII, 61 (wo man eine reiche Bibliographie findet), X, 390, Mél., 20. Juli 1877, Rev. des Trad. I, 98, II, 208 u. o. Die Rom. VII, 62 stehende, 18 Strophen zählende Version aus der Champagne enthält eine unrichtige Strophe, es heisst dort (Str. 15):

Si tu te mets en pomme sur le pommier
Je me mettrai en forme d'un grand panier,
Je cueillerai la pomme dans le panier.

Er kann doch nicht Korb und Pflücker zugleich sein, es soll wohl heissen *en forme d'un jardinier.*

Das Rom. X, 390 sich findende Lied aus Caen schliesst etwas abgebrochen:

Si tu te rends saint Pierre du paradis,
Je me rendrai étoile du firmament —
Aimons-nous tous ensemble, mon cher amant.

[Derselbe abgebrochene Schluss Rev. des Trad. I, 98 (Champagne); die beiden Fassungen sind wohl gleicher Herkunft, die in der Rom. stehende ist nur ein Bruchstück.]

Von dem Gewöhnlichen abweichende, originelle Verwandlungen enthält die Rev. des Trad. I, 100 aus der Haute-Bretagne veröffentlichte Version; sie beginnt:

C'est la bell' Jeanneton que j'aime tant,
Je lui donn'rais cent livres de mon argent,
Si elle voulait rendre mon cœur content.

Nach den gewöhnlichen Verwandlungen in Nonne, Rose, Aal, Wachtel fährt die Schöne fort:

Ah, si tu prends la forme d'un épervier,
Je prenderai la forme d'un perruquier,
Non, jamais, tu n'auras mes amitiés.

Darauf macht er sich zum Becken, in dem die junge *perruquière* ihre Hände waschen würde; sie will zur Glocke werden — er wird sie läuten; zum Schluss macht sie sich zum Stern, und

Je me renderai lune, au ciel j'irai,
Et tu couch'ras, ma belle, à mes côtés!

Auch das ibd. S. 102 gegebene Lied aus Morvan enthält eine originelle Strophe:

Si tu t'y rendais rate dans le grenier,
Je m'y renderais chat pour t'y rater;
Je raterais la rate par amitié.

Der Schluss ist lückenhaft; sie macht sich zu St. Peter, womit das Lied schliesst.

Aehnlich wie *Magali* endet die Rev. des Trad. II, 208 aus Tarn-et-Garonne mitgeteilte Form: